جماليّة التشخيص في مخيال أبي العلاء المعري

د. عاصم زاهي مفلح العطروز
الجامعة الإسلامية بولاية منيسوتا – أمريكا

تاريخ الإرسال:2020-11-14	تاريخ القبول:2020-12-17

الملخص

موضوع هذه الدراسة هو (جماليّة التشخيص في مخيال أبي العلاء المعري). ولقد جاءت هذه الدراسة في مبحثين مع مقدمة وخاتمة.

فأما المبحث الأول فإنني خصصته لدراسة التشخيص كقضية نقدية، ولقد بدأت فعرفته لغة واصطلاحا، وذكرت ما له من مزية في إضفاء الحياة والطرافة والجدّة على الأشياء حيوانها أو جمادها. ثم شرعت بالردّ على من يزعمون منا بأن التشخيص أثر من تأثير الاطلاع على الآداب الغربية.

وأما المبحث الثاني فقد خصصته للنموذج التطبيقي، فدرست بعض الشواهد الشعرية من شعر أبي العلاء المعري، وبينت أنّه قد شخّص كثيراً من الحسيّات وكثيراً من المعنويات فبعث فيها روحاً وجعل لها ما للناس من أعضاء أو أعمال أو طبائع أو سلوك أو مشاعر وأحاسيس، تشخيصاً أراد به لمعانيه أن تكون أكثر وضوحاً ولآرائه أن تكون أكثر جلاءً ولمبادئه أن تكون أقنع خطاباً لعقول الناس وأخلد مقاماً في قلوبهم وأنفسهم.

الكلمات المفتاحية: التشخيص ؛ المقاربة النقدية ؛ النص ؛ الشعرية ؛ النصية ؛ الأسلوبية.

ABSTRACT

The subject of this study is (Aesthetics of Diagnosis in the Imagination of Abu Ala Al-Maari). This study came in two sections with an introduction and a conclusion.

As for the first topic, I devoted it to the study of diagnosis as a critical issue. I began to know it as a language and a term, and I mentioned its advantages in giving life, wit and novelty to the things of its animal or its bodies. I then began to respond to those who claim that the diagnosis has influenced the impact of access to Western literatures.

As for the second topic, I devoted it to the applied model. I studied some of the poetic evidence from the poetry of Abu al-Ala al-Ma'arri. He showed that he had a lot of sense and a lot of morale, so he sent a spirit and made it for the people, His meaning is to be clearer and his views to be more clear and his principles to be persuasive speech to the minds of people and be located in their hearts and themselves.

البحث:

المقدمة

التشخيص –بوصفه مصطلحاً نقدياً– أحد أبرز الظواهر اللغوية التي امتاز بها الأدب العربي. فهو يتضمن إمكانيات تعبيرية واسعة، بها يغنى المعنى وتثرى الدلالة. وفيه تتمثل العاطفة ويتجلى الانفعال، فيكشف لنا عن عالم الشاعر وصراعاته المختلفة، وعن مكنونات النفس الخبيئة، كما أن فيه تتجلى روعة التصوير وبراعة الخيال.

وإذا كان الحديثُ ذا شجون، وكان موضوع هذه الدراسة وغايتها هو إظهار جماليات التشخيص في النص الأدبي، وأن في ذهني شيئاً مما قرأت من آراءٍ لبعض النقاد والدارسين ، فقد وجدتها فرصة ومجالا لمناقشة بعضِ هذه الآراء. وبه فقد خصصت المبحث الأول لدراسة التشخيص بين القديم والحديث، وسعيت فيه للرد

على ما يراه بعضُ الدارسين من أن التشخيص في شعرنا العربي كان نتاجاً للاطلاع على الآداب الغربية. مع أننا جميعا نعلم بأن شعرنا العربي أقدمُ كثيرا من الشعر الغربي.

نحن لا ننكرُ فضلَ تلاقحِ الثقافاتِ، وتلاقي المعارفِ والأفكار، وأن الشعرَ العربي قد استفاد من الآداب الغربية وغيرها. ولكننا ننكر أن يُعزى كلُّ الفضلِ في معرفة الشعراء العربِ للتشخيص وتوظيفه إلى الاطلاع على الآداب الغربية والتأثر بها؛ فإن أيَّ دارسٍ متتبع يتبين له بجلاء بأن الشعراء العرب لم يدعوا شيئاً وقعت عليه حواسُهم من الماديات، بل وحتى المعنويات والمتخيلات والمتوهمات إلا شخصوه. وليس يَعزُب عن فكرنا خطابُ امرئ القيس لليل، واستماعُ عنترة لشكوى حصانه. وإصغاء المثقِّب العبدي إلى آهاتِ ناقته وتوسلاتها، حيث ترجم لنا شكواها.

كما خصصت المبحث الثاني للجانب التطبيقي. ولقد وقع اختاري على دراسة التشخيص في شعر أبي العلاء المعري، فتناولتُ تشخيصه للألفاظ بقسميها: الحسيّ والمعنويّ، فذكرت أبرز ما شخّصه منها، وصور تشخيصه المتمثلة بالنداء حيناً، أو باستعارة ما للناس من الأعضاء والأفعال والسلوك والأخلاق والأحاسيس والمشاعر الإنسانية. وأكثرت من إيراد الشواهد من شعره على كلّ ما تناولت في الدراسة.

المبحث الأول: التشخيص بين القديم والحديث، مقاربة نقدية

التشخيص –بوصفه مصطلحاً نقدياً– دخل إلى النقد العربي الحديث من طريق الغرب. إلّا أن هذا لا يعني أنه غربي النشأة، فلقد عرفه النقاد والبلاغيون العرب القدامى في باب الاستعارة، ولا سيما الاستعارة المكنية، وسموه: (بعيد الاستعارة)

و(فاحش الاستعارة) و(عجيب الاستعارة) و(رديء الاستعارة)[1]. وقد حظي لديهم باهتمام كبير. ولا ريب فالتشخيص من أبرز الظواهر اللغوية التي امتاز بها الأدب العربي. فهو يتضمن إمكانيات تعبيرية، بها يتسع المعنى وتغنى الدلالة.

و**التشخيص** مصدر الفعل الثلاثي المضعف العين (شَخَّص). إلّا أن المتتبع لهذا المصطلح في المعاجم العربية القديمة لا يظفر له بذكر أصلاً، فإن وجد له ذكر في بعضها فإنه لفعله المشتق منه، وهو بعيد في معانيه ودلالاته من المقصود والمراد بهذه الظاهرة المجازية، فقد جاء في اللسان: "الشَّخْص: كل جسم له ارتفاع وظهور"[2]. وفي أساس البلاغة: "ومن المجاز: شَخَّص الشيءَ إذا عيَّنه، وشيءٌ مشَخّص أي معيّنٌ"[3]. وفي المعجم الوسيط: "شخّص الشيء: عيّنه وميّزه مما سواه، ويقال: شخّص الداء، وشخّص المشكلة، وشخّص: مثّل شخصه: (محدثة)"[4].

وإذا كان هذا هو المعنى اللغوي للتشخيص فإن المعنى الاصطلاحي له أوضح دلالة وأجلى بياناً؛ وذلك لأنّه مصطلح نقدي حديث. فالتشخيص اصطلاحاً هو: "نسبة صفات البشر إلى أفكار مجرّدة، أو إلى أشياء لا تتصف بالحياة"[5]. أو هو في تعريف

(1) ينظر: درابسة: **مفاهيم في الشعرية**، ص: 97، و: بكار، يوسف: **قضايا في النقد والشعر**، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1984، ص: 41.

(2) ابن منظور: **اللسان**، مادة (شخص).

(3) الزمخشري: **أساس البلاغة**، مادة (شخص).

(4) الزيات، وآخرون: **المعجم الوسيط**، مادة (شخص).

(5) كامل، وهبة مجدي: **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مادة (تشخيص).

أشمل: "تعبير بلاغي يسبغ فيه على التجريدات والحيوانات والمعاني والأشياء غير الحيّة شكلاً وشخصية وسمات انفعالية إنسانية"[1].

فالتشخيص إذن هو "لون من ألوان التخييل يتمثل بإضفاء الحياة والحركة والمشاعر على الجمادات والمعنويات والطبيعة والحيوانات، فتصبح ذات حياة إنسانية. وبوساطة التشخيص تكتسب الأشياء كلها عواطف آدمية تشارك بها الآدميين وتأخذ منهم وتعطي، وتتبدى لهم في شتى الملابسات وتجعلهم يحسون الحياة في كل شيء تقع عليه العين أو يلتبس به الحسّ"[2]. كما أنّ التشخيص "يعين الشاعر على أن يسقط آماله وآلامه على ما حوله من مظاهر الطبيعة، فالشاعر ينطلق من ذاته وينتقي مما حوله ما يعزز هذه الذات وما يؤكد إحساساته، ومن هنا يكون التشخيص صورة لآمال الشاعر ومخاوفه وأحزانه منعكسة على الأشياء والأحياء من حوله"[3].

وقبل الشروع في بسط أقوال وآراء النقاد والبلاغيين العرب القدامى حول ظاهرة التشخيص، فلا بد من الإشارة بداية إلى أثر الثقافة اليونانية على بعض الرؤى النقدية القديمة، وذلك من خلال الحديث عما جاء به (أرسطو طاليس) في كتابيه (فن الشعر) و(الخطابة). فلقد تحدث أرسطو في كتابه الخطابة عن التشخيص تحت عنوان (وسائل تجميل الأسلوب)، وهو يطلق عليه مصطلح التغيير؛ حيث يرى أن "معظم

(1) فتحي، إبراهيم: **معجم المصطلحات الأدبية**، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، طبع التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، الجمهورية التونسية، د. ت، مادة (التشخيص).

(2) الشمري، ثائر سمير: **التشخيص في الشعر العباسي حتى نهاية القرن الرابع الهجري**، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011، ص: 21.

(3) الصايغ، وجدان: **الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003، ص:39، وينظر: الجبار، مدحت: **الصورة الشعرية عند أبي قاسم الشابي**، دار المعارف، مصر، ط2، 1992، ص: 157، وينظر: عبد المعطي، عبد العزيز: **من بلاغة النظم العربي دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني**، عالم الكتب، بيروت، ط2، 1984، ص: 31.

التعبيرات الرشيقة تنشأ عن التغيير"[1]. كما يرى في كتابه فن الشعر أن الاختراع هو سرّ الشعر، وأشق الأمور على الشاعر، وبه يسمى الشعر شعراً، والشاعر شاعراً، وأن لغة الشاعر ليست هي اللغة التي يستخدمها الناس في التفكير، وإنما هي لغة مشبعة بالمجاز، مأخوذة ومتخيلة في عبقرية الشاعر[2].

ولقد كان لهذه الآراء الأثر الواضح على الرؤى النقدية القديمة، فقد التفت بعض النقاد القدامى إلى هذه الآراء وأفادوا منها. "غير أن أصحاب تلك الرؤى مع تلك الإفادة أضافوا من ثقافاتهم العربية، وأذواقهم الصافية شيئاً كثيراً، وذلك يعني أنهم لم يكتفوا بما طرحه أرسطو، وإنما احتكمت تلك الإفادة إلى الأنموذج الشعري العربي"[3].

ولقد اهتم علماء اللغة والنقاد والبلاغيون العرب بظاهرة التشخيص اهتماماً كبيراً، ونالت منهم العناية الكافية، فدرسوها في الشعر، واهتم بها المتخصصون بدراسة القرآن الكريم ومجازه. ولقد تباينت آراؤهم وتفاوتت مواقفهم إزاءها، فكان لأكثرهم موقف موحد –تقريباً– منها، وكان لبعضهم نظرته الخاصة ورأيه المستقل فيها. غير أن أكثر النقاد القدامى رفضوا التشخيص، لأسباب منها: "بعده عن حقيقة الاستعارة، وخروجه عن الواقع، وعدم مطابقته للمعنى"[4].

(1) أرسطو طاليس: **الخطابة**، الترجمة العربية القديمة، حققه وعلق عليه: عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، 1979، ص: 220.

(2) أرسطو طاليس: **فن الشعر**، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت، ط2، 1973، ص: 17.

(3) الشمري: **التشخيص في الشعر العباسي** ، ص: 41.

(4) درابسة: **مفاهيم في الشعرية**، ص: 97.

ولعل سيبويه (ت 180هـ) هو أول من أشار إلى هذه الظاهرة المجازية، وإن لم يطلق عليها مصطلح التشخيص، فقد عقّب على بيت الشاهد، وهو قول عامر بن الأحوص في تشخيصه للداهية:

وداهيـــةٍ مـــن دَواهـــي المَنـــو ن ترهَبُهـا النـاسُ لافالَهـا

بقوله: "فجعل للداهية فَماً حدثنا بذلك من يوثق به"[1]. وتوقف الفراء (ت 207هـ) في كتابه معاني القرآن على بعض الآيات القرآنية المتضمنة لهذه الظاهرة؛ منها قوله تعالى: (فوجدا فيها جداراً يريد أن ينقض)[2]، "فقال كيف يريد الجدار أن ينقض؟ وذلك من كلام العرب أن يقولوا: الجدار يريد أن يسقط. ومثله قوله تعالى: (ولّما سكت عن موسى الغضب)[3]، والغضب لا يسكت وإنما يسكت صاحبه، وإنما معناه سكن، وقوله: (فإذا عزم الأمر)[4]؛ إنما يعزم الأمرَ أهله"[5]. كما أورد الأمثلة الكثيرة من الشواهد الشعرية التي تتضمن منح الحيوان السمات الإنسانية[6]، وعقب على هذه الشواهد؛ فقال: "إن العرب تلجأ إلى منح صفات الإنسان إلى غير

(1) سيبويه: **الكتاب**، 316/1.

(2) سورة **الكهف**، الآية: (77).

(3) سورة **الأعراف**، الآية: (154).

(4) سورة **محمد**، الآية: (21).

(5) الفراء، أبو زكريا يحيى بن زياد الديلمي: **معاني القرآن**، تحقيق: أحمد يوسف ومحمد علي، دار الكتب المصرية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 2001، 155/2-156.

(6) المصدر **نفسه**: 156/2.

الإنسان، سواء أكان حيواناً أم جماداً أم معنى من المعاني..." [1]. ويستدل بهذا على أن الفراء وضع يده على جوهر التشخيص.

وأما الجاحظ (ت 255هـ) فقد أورد في كتابه البيان والتبيين الأمثلة العديدة التي تتضمن هذه الظاهرة[2]. وهو يرى أنه متى ما "دلّ الشيء على معنى فقد أخبر عنه وإن كان صامتاً، وأشار إليه وإن كان ساكتاً"[3].

وكان ابن قتيبة (ت 276هـ) يستحسن المجاز، ولا يرى في استعماله عيباً، ويردّ على منكري المجاز في القرآن الكريم؛ إذ يقول: "لو كان المجاز كذباً، وكلّ فعل ينسب إلى غير الحيوان باطلاً كان أكثر كلامنا فاسداً"[4]. ويقول في موضع آخر في إشارة صريحة منه إلى التشخيص: "وكان بعض أهل اللغة تأخذ على الشعراء أشياء من هذا الفن وتنسبها إلى الإفراط وتجاوز المقدار، وما أرى ذلك إلا جائزاً حسناً"[5].

وتحدث ابن المعتز (ت 296هـ) عن الاستعارة، وأورد أبياتا شعرية تحتوي الظاهرة، ولكنه بدا رافضاً لها؛ حيث نصح الشعراء بتجنبها، فقال: "وهذا وأمثاله من الاستعارة ممّا عيب من الشعر والكلام، وإنما نُخبرُ بالقليل ليُعرف فيُتجنّب"[6].

(1) المصدر **نفسه**، وينظر: حسين، عبد القادر: **أثر النحاة في البحث البلاغي**، دار غريب للنشر، القاهرة، 1998، ص: 157.

(2) الجاحظ: **البيان والتبيين**: 1/152-153.

(3) المصدر **نفسه**: 1/81-82.

(4) ابن قتيبة: **تأويل مشكل القرآن**، ص: 99.

(5) المصدر **نفسه**، ص: 131.

(6) ابن المعتز: **كتاب البديع**، ص: 23.

ووقف ابن طباطبا (ت 322هـ) في كتابه عيار الشعر على هذه الظاهرة –وإن كان رافضاً لها–، حيث تمثل ببيتين للمثقب العبدي يشخّص فيهما ناقته، ويضفي عليها مشاعر إنسانية. ويرى ابن طباطبا في البيتين مجازاً مباعداً للحقيقة[1]. وهو قد رفض هذه الظاهرة المجازية لبعدها عن قواعد المنطق والحقيقة؛ حيث يقول: "وينبغي للشاعر أن يتجنب الاشارات البعيدة والحكايات الغلقة والإيماء المشكل، ويعتمد ما خالف ذلك، ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة ولا يبعد عنها"[2].

كما تناول مجموعة من النقاد العرب القدامى هذه الظاهرة اللغوية الفنية بالبحث والدراسة؛ فقد رأى ابن عبد ربه (ت 328هـ) أن المجاز "من قديم الشعر وحديثه، وطارف الكلام وتليده، أكثر من أن يحيط به وصف أو يأتي من ورائه نعت"[3]. وأما قدامة بن جعفر (ت337هـ) فقد بدا راضياً عن هذه الظاهرة شريطة أن تخرج مخرج التشبيه، وإلا فإنه يعدها عيباً واضحاً إذا خرجت إلى التعبير الاستعاري؛ "ولهذا وصف الاستعارة بالفحش، لأنها تخلط بين الأشياء والمسميات"[4]. ويتجلى ذلك في في قوله: "قد استعمل كثير من الشعراء الفحول المجيدين أشياء من الاستعارة ليس فيها شناعة... وفيها لهم معاذير، إذ كان مخرجها مخرج التشبيه"[5]. وأما الآمدي (ت (ت 371هـ) فقد وقف في كتابه الموازنة على استعارات أبي تمام؛ وذلك باستعماله لعبارة (بعيد الاستعارة). ولقد ناقش استعارات أبي تمام على أساس لغوي محض،

(1) ابن طباطبا، محمد بن أحمد: **عيار الشعر**، تحقيق: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، 1956، ص: 120.

(2) المصدر **نفسه**، ص: 119.

(3) ابن عبد ربه: **العقد الفريد**: 265/2.

(4) درابسة: **مفاهيم في الشعرية**، ص: 100.

(5) ابن جعفر، قدامة: **نقد الشعر**، ص: 177.

وكان يرفض الغموض في الصور والمعاني، ويريد اللغة الشعرية المباشرة الواضحة المعاني والبعيدة عن التعقيد، ولذلك رأى في استعارات أبي تمام التعقيد والغموض والقبح؛ حيث يقول: " وأبو تمام لا تكاد تخلو له قصيدة واحدة من عدة أبيات يكون فيها مخطئاً أو محيلاً، أو عن الغرض عادلاً، أو مستعيراً استعارة قبيحة، أو مفسداً للمعنى الذي يقصده بطلب الطباق والتجنيس، أو مبهماً بسوء العبارة والتعقيد حتى لا يفهم، ولا يوجد له مخرج، مما لو عددناه لكان كثيراً فاحشاً"[1].

ولقد كان لبعض علماء اللغة والنقاد العرب القدامى إشارات سريعة مقتضبة لهذه الظاهرة، فقد أشار ابن جني (ت 392هـ) إلى هذه الظاهرة المجازية في معرض حديثه عن التوكيد، حيث قال: "ألا ترى إلى قول بعضهم في الترغيب في الجميل: ولو رأيتم المعروف رجلاً لرأيتموه حسناً جميلاً، وإنما يرغّب فيه بأن ينبّه عليه، ويعظم من قدره، بأن يصوره في النفوس على أشرف أحواله، وأنوه صفاته؛ وذلك بأن يتخيل متجسماً لا عَرَضاً متوهّماً"[2].

كما وقف أبو هلال العسكري (ت 395هـ) على هذه الظاهرة أثناء حديثه عن الاستعارة، فمثّل عليها ببعض الشواهد الشعرية، وتحدث عنها في القرآن الكريم؛ ومن ذلك قوله تعالى: (والصبح إذا تنفس)[3]، فقال: "حقيقته إذا انتشر.. وتنفس أبلغ لما فيه من بيان الروح عن النفس عند إضاءة الصبح، لأن لليل كرباً وللصبح تفرجاً"[4].

(1) الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر: **الموازنة بين أبي تمام والبحتري**، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار المسيرة، بيروت، د.ت، ص: 48.

(2) ابن جني: **الخصائص**: 2/443-444.

(3) سورة **التكوير**، آيه (18).

(4) العسكري: **الصناعتين**، ص302.

وهو إن كان مادحاً لهذه الظاهرة في القرآن الكريم، فقد كان متردداً في نظرته إليها في الشعر؛ فهو تارة يبدي إعجابه بالظاهرة عند بعض الشعراء، وتارة ينتقدها ويردّها إلى رديء الاستعارة عند آخرين، ولم يشر إلى سبب هذا الاستحسان أو ذلك الرفض.

وأما ابن فارس (ت 395هـ) فقد أشار إلى هذه الظاهرة المجازية في كتابه الصاحبي إشارة سريعة؛ حيث قال: "العرب تعير الشيء ما ليس له، فيقولون: مرّ بين سمع الأرض وبصرها، ويقول قائلهم:

كذلك فعلُهُ والنّاسُ طراً بكفِ الدّهرِ تقتلُهم ضروبا

فجعل للدهر كفاً"[1].

ولم تختلف نظرة ابن رشيق (ت 456هـ) في هذه الظاهرة عن نظرة غيره من النقاد الذين سبقوه، فهو تارة يمدحها في كثير من الشواهد التي تمثل بها للشعراء الجاهليين، ثم سرعان ما يرفضها لدى الشعراء العباسيين؛ حيث يرى أن هذه الظاهرة كانت لدى الشعراء القدامى قريبة من التشبيه، بينما كانت لدى المحدثين بعيدة. وهو مع ذلك لا يرفض الاستعارة، وإنما يرى "أن التشبيه والاستعارة جميعاً يخرجان الأغمض إلى الأوضح، ويقربان البعيد"[2].

كما وقف الشيخ عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) وقفات متأنية مستفيضة على دور الاستعارة ووظيفتها وفاعليتها في التشخيص، وألمع إلى مزيتها قائلاً: "إنك

(1) ابن فارس: **الصاحبي**، ص: 210.

(2) القيرواني: **العمدة**، 1/ 287.

لترى بها الجماد حيّاً ناطقاً والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية وجلية..." [1]. ويبدو "أن تصور عبد القاهر الجرجاني للاستعارة كان أكثر نضجاً وعمقاً من سابقيه من النقاد العرب القدماء؛ فقد بين قيمتها وفاعليتها، وردّ لها فضلها، وأصبحت عنده محور الدراسة الأدبية، وهي أساس للصورة الفنية عنده"[2].

وأما ابن الأثير (ت 637هـ) فهو يعد المجاز من باب التوسع في الكلام. وقد ساق الأمثلة العديدة من الأبيات الشعرية ومن الآيات القرآنية التي تتضمن هذه الظاهرة؛ منها قوله تعالى: (ثم استوى إلى السماء وهي دخان فقال لها وللأرض أئتيا طوعاً أو كرهاً قالتا أتينا طائعين)[3]. حيث يرى: "أن نسبة القول إلى السماء والأرض من باب التوسُّع لأنهما جماد، والنطق إنما هو للإنسان لا للجماد ولا مشاركة هنا بين المنقول والمنقول إليه"[4]. ويتبين من خلال دراسة ابن الأثير للأبيات الشعرية وللآيات القرآنية التي تحتوي الظاهرة أنه كان متقبلاً لها راضياً عنها، شريطة أن ترد على غير وجه الإضافة.

وإذا ما انتقلنا إلى آراء النقاد والدارسين المحدثين حول التشخيص وجدنا أن هذه الظاهرة قد احتلت لديهم مكانة مهمة، فكانت موضع عنايتهم ومحط اهتمامهم، وقد فتن أكثرهم بروعة التشخيص، ولذلك اتسمت مواقفهم ورؤاهم إزاءها بطابع من

(1) الجرجاني: **أسرار البلاغة**، ص: 33.

(2) درابسة: **مفاهيم في الشعرية**، ص: 108.

(3) سورة **فصّلت**، الآية: (11).

(4) ابن الأثير: **المثل السائر**: 81/2.

التأييد والإعجاب. على خلاف أكثر النقاد القدامى الذين رفضوا هذه الظاهرة ولم تتوحد رؤاهم ومواقفهم تجاهها.

ولقد تعددت آراء النقاد والدراسين المحدثين حول التشخيص، إلا أن هذه الآراء كانت كلها في النهاية تصب في قالب واحد، وهو الاعجاب والتأييد لهذه الظاهرة المجازية. ويبدو أن هذا الإعجاب بالتشخيص قد انبثق من معرفتهم بطبيعة اللغة الشعرية، من حيث أن "اللغة في الشعر ليست ألفاظاً لها دلالة ثابتة وجامدة، ولكنها لغة انفعال مرنة، أميز ما فيها هو هذه المرونة التي تجعلها متجددة دائماً؛ بتجدد الانفعالات. فالانفعالات الجديدة تستخدم الألفاظ دائماً استخداماً جديداً"[1]. كما أن هذه الألفاظ "لا تظل أسيرة المعجم وإنما هي طاقة تتفجر معاني وصوراً جديدة؛ وبذلك كان الشعر الأصيل أو الشعرية المتميزة تحطيماً للغة، لا بمعنى الهدم وتركها ركاماً؛ وإنما ليعيد بناءها على مستوى أعلى"[2].

وبما أن التعبير المباشر في الشعر ليس تعبيراً شعرياً[3]. وأن الشعر "يقوم أساساً على مخاطبة الجوانب الوجدانية في الإنسان"[4]، كانت لغة الانفعال في الشعر تتميز من غيرها؛ "لأن الشاعر عندما يحاول تحديد انفعالاته ومشاعره إزاء الأشياء يضطرّ إلى أن

(1) اسماعيل، عز الدين: **الأسس الجمالية في النقد العربي**، عرض وتفسير ومقارنة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص: 49.

(2) مطلوب، أحمد: **في المصطلح النقدي**، مطبعة المجمع العلمي، القاهرة، 2002، ص:167.

(3) ينظر: عباس، إحسان: **فن الشعر**، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1955، ص: 22.

(4) المومني، قاسم: **في قراءة النص**، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1999، ص: 48. وينظر: درابسة، محمود: **رؤى نقدية، دراسات في القديم والحديث**، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006، ص: 64، وينظر: مندور، محمد: **الأدب وفنونه**، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1980، ص: 36 . وينظر: فضل، صلاح: **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، وزارة الثقافة والاعلام، طبع في مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط3، 1987، ص: 359.

يكون استعارياً"[1]. فالشاعر "لا يكاد ينفعل حتى يمدّه الخيال بفيض الصور التي تجعله يشاهد مشاعره بقدر ما يشعر بها"[2]. والشعر الرائع يتميز بأن لكل استعارة وتشخيص ما يسوّغها من العاطفة، سواء مثلت عاطفة الشاعر ذاته، أو جسدت عاطفة الشخصية التي يرسمها[3].

ولم تقتصر آراء النقاد والدارسين المحدثين على إبداء إعجابهم بروعة التشخيص؛ وإنما ذهب بعض النقاد منهم إلى الدخول في نقاش حاد مع النقاد القدامى، والردّ على آرائهم ومواقفهم الرافضة لهذه الظاهرة، بل وتعقب أخطائهم في رفض التشخيص عند بعض الشعراء؛ إذ ردّ شوقي ضيف على الآمدي في رفضه أكثر استعارات أبي تمام؛ فقال: "وهنا يظهر التحكم في الفن والفنانين"[4]. وعقب على الاستعارات التي رفضها الآمدي بقوله: "والحق أن هذه الصور جميعاً التي وقف عندها الآمدي ليست قبيحة"[5]. وقد صنع إحسان عباس صنيع شوقي ضيف في الردّ على الآمدي، حيث نعت آراءه في الاستعارة بالخطأ[6]، ثم انتقد طريقته في التعامل مع اللغة الشعرية؛ فقال: "إن تعقّب الآمدي لهذه الاستعارت قد أصاب الطريقة الشعرية نفسها، وإذا كان النقد ذا أثر في تربية الذوق، فإن نقد الآمدي وأشباهه قد حال دون تكثير الطبقة التي تتذوق الجدة في الاستعارة وتقبل على ما يكمن في طبيعة

(1) عصفور، جابر: **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، دار المعارف، القاهرة، 1992، ص:135.

(2) زكي، أحمد كمال: **النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته**، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1972، ص:55

(3) ينظر: نافع، عبد الفتاح، **الصورة في شعر بشار بن برد**، دار الفكر للنشر، الأردن، 1983، ص:82.

(4) ضيف، شوقي: **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، ص: 235.

(5) المرجع نفسه، ص: 238..

(6) ينظر: عباس، إحسان: **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، 1986، 1986، ص: 170.

الخيال الخلاق من إبراز الحياة في صور جديدة"[1]. كما أنكر على قدامة بن جعفر رفضه للتعبير الاستعاري وما يتضمنه من تشخيص؛ فاتهمه بأنه أراد أن يتخلص منها تخلصَ المستثقل[2].

ورأى جابر عصفور أن لجوء الآمدي إلى نظام لغوي صارم في التعامل مع استعارات أي تمام هو ما جعله يرفض تلك الاستعارات التي تقوم على التشخيص للمجرد والتجسيم للمعنوي، ونتيجة ذلك فقد أغفل ذلك الجانب من الخيال الذي لا بدّ منه في الشعر [3]. ولا شك أن الخيال هو "قوام المعاني الشعرية"[4]، وهو "أساس الصورة الأدبية مهما كانت درجته الفنية، فإليه يرجع تحقيق الاندماج بين الشعور واللاشعور، وتحقيق التوافق بين الوحدة والتنوع، وهو الذي يخلق العمل الفني"[5].

(1) المرجع نفسه، ص: 170.

(2) المرجع نفسه، ص: 207.

(3) عصفور، جابر: **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، ص:237.

(4) القرطاجني، حازم: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981، ص: 21. وينظر: الصاوي، أحمد عبد السيد: **فن الاستعارة**، دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، فرع الاسكندرية، 1979، ص: 246.

(5) نافع، عبد الفتاح: **الصورة في شعر بشار بن برد**، ص: 67. وينظر: أبو مصلح، كمال: **الكامل في النقد الأدبي**، المكتبة الحديثة للطباعة والنشر، بيروت، ط5، 1983، ص: 125، وينظر: أحمد، محمد خلف الله: **من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده**، المطبعة العالمية، القاهرة، ط2، 1970، ص: 63، وينظر: الشابي، أبو القاسم: **الخيال الشعري عند العرب**، الشركة القومية للنشر والتوزيع، تونس، 1961، ص:24، وينظر: العريض، إبراهيم: **نظرات جديدة في الفن الشعري**، مطبعة حكومة الكويت، ط2، 1974، ص:181-182.

كما تحدث حنا الفاخوري عن الصورة الشعرية عند أبي تمام ورأى أن هذا الوصف "يمتاز فيه الشاعر بخيال واسع خصب الإبداع لا ينطق إلّا بالصور، تعضده ملاحظة دقيقة نافذة، ومقدرة عجيبة على بثّ الحياة"[1].

ويرى محمد رضا مبارك أن السبب الرئيس في ذلك الاتهام لأبي تمام يعود إلى "تركيزه على عملية التخييل واستخدام الإمكانات الشعورية والنفسية التي تقدمها الاستعارة"[2]. وأرجع محمد حسن عبدالله السبب في ذلك إلى "العجز عن فهمه، مع تلك السلفية الجامدة"[3].

ومما لا شك فيه أن أبا تمام إذا صوّر أتقن التصوير وإذا شخّص أجاد التشخيص. بل إن استعمال الشاعر لاستعارات بعيدة المنال يعد دليلاً واضحاً على نبوغه وقوة شاعريته وثراء قريحته الإبداعية؛ "والمتتبع لصور أبي تمام تدهشه الحياة التي يبثها في كل مادة من موادها، فالطبيعة الميتة والمعاني المجردة غدت كالإنسان تحيا وتختزن في دواخلها الخير والشر كما يختزن"[4]. وقد وصف شوقي ضيف هذه الصور التشخيصية عند أبي تمام بالروعة[5]؛ تعبيراً عن مدى إعجابه بها ومبلغ انبهاره ودهشته منها.

(1) الفاخوري، حنا: **تاريخ الأدب العربي**، المطبعة البولسية، بيروت، ط6، د.ت، ص: 492.

(2) مبارك، محمد رضا: **اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي**، تلازم التراث والمعاصرة، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1997، ص: 170.

(3) عبد الله، محمد حسن: **الصورة والبناء الشعري**، طبع بمطابع دار المعارف، القاهرة، 1981، ص:145.

(4) الرباعي، عبد القادر: **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1999، ص: 33.

(5) ينظر: ضيف، شوقي: **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، ص: 233-235.

ولم يرتض عبد الفتاح نافع مواقف النقاد القدامى الرافضة للتشخيص؛ حيث يرد على مقولتهم الداعية إلى وضوح الاستعارة وتجنب الغموض؛ فيقول: "ولم يدر بخلدهم أن جمال الاستعارة في خفائها ودقتها، ومدى ما تقدمه من خدمة ضمن السياق الذي ترد فيه، ومقدار ما تبعثه في النفس من لذة وقوة تخيل وتصور"[1].

كما أنه لم يرق لمصطفى ناصف تلك المواقف الرافضة للتشخيص من قبل النقاد القدامى؛ وكان من أشد النقاد المحدثين جرأة وأكثرهم حدّة في الرد عليهم، خاصة فيما يتعلق بالاستعارة؛ حيث يرى "أن النقاد القدامى قد نصّبوا أنفسهم حراساً على الشعر العربي القديم، مع أنهم غير جديرين بحراسته وفهمه"[2]. وتبدو في عبارته حدّة مبالغ فيها.

و"ربما كان تحرر الناقد الحديث من مشكلة الصراع بين القديم والجديد التي فرضتها البيئة النقدية القديمة هو الذي أتاح له أن يعبّر عن رأيه من دون خشية الاعتراض، أو الردّ على الآخرين؛ فهذه الميزة لم يكن يتمتع بها الناقد القديم"[3].

ولقد تعددت الرؤى النقدية الحديثة للتشخيص، وأضحت من الكثرة تشابهاً واختلافاً وتبايناً واتفاقاً بحيث غدت مما لا سبيل إلى استعراضها فعرضها جميعاً. ويظلّ القول بأنها نظرت إليه في ذاته وأبانت عن أثره في المتلقين وجوانب هذا الأثر وأوجهه، جامع هذه الرؤى وأهم ما قد يقال فيها. فهذا العقاد يقرن التشخيص بالملكة الخالقة التي "تستمد قوتها من سعة الشعور حيناً ومن دفقه حيناً آخر، فالشعور الواسع هو

(1) نافع، عبد الفتاح: **الصورة في شعر بشار بن برد**، ص: 61.

(2) ناصف، مصطفى: **نظرية المعنى في النقد العربي**، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1981، ص: 110.

(3) الشمري: **التشخيص في الشعر العباسي**، ص: 86-87.

الذي يستوعب كل ما في الأرضين والسماوات من الأجسام والمعاني، فإذا هي حية كلها، لأنها جزء من تلك الحياة المستوعبة الشاملة"[1]. والتشخيص لدى مصطفى ناصف "صفة تتسرب في كياننا عميقة موغلة لأسباب قد يكون من بينها بقايا الاعتقادات القديمة في أنفسنا، في شكل غامض، وحاجة الإنسان إلى وثاق يربطه بالطبيعة"[2]. وهو لدى يوسف أبو العدوس "عملية نفسية، وظيفته التأثير في نفس المتلقي وإثارة انفعاله المناسب عن طريق تشخيص المعاني المجرّدة في صور حسّية"[3]. ويرى أحمد الهاشمي أن ظاهرة التشخيص "أشدّ وقعاً في نفس المخاطب، لأنه كلما كانت داعية إلى التحليق في سماء الخيال، كان وقعها في النفس أشد، ومنزلتها في البلاغة أعلى"[4].

ولقد حاول بعض النقاد العرب والغربيين فصل التشخيص عن المجاز والاستعاره. ومن أوائل من نادوا بهذا ودعوا إليه من النقاد العرب شوقي ضيف؛ يقول: "وإنه ليحسن أن نفصل هذا الصبغ من التصوير عن الاستعارة ونصنع صنيع أصحاب البلاغة من الغربيين إذ سموه باسم التشخيص، وفصلوه عن المجاز. وكان يسميه أرسطو طاليس قوة وضع الأشياء تحت العين، إذن كنا لا نقع في عيب أبي تمام ولومه على أساس تصور العرب ونقادهم لهذا الجانب"[5]. وليس الأمر كذلك؛ إذ لا يمكن فصل التشخيص عن الاستعارة لأنه جزء منها، فكلاهما مردّه إلى العاطفة التي تلامس

(1) العقاد، عباس محمود: **ابن الرومي حياته من شعره**، دار الكتاب العربي، بيروت، ط7، 1968، ص:305.

(2) ناصف، مصطفى: **الصورة الأدبية**، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983، ص: 136.

(3) أبو العدوس: **البلاغة والأسلوبية**، ص: 117.

(4) الهاشمي: **جواهر البلاغة**، ص: 302.

(5) ضيف، شوقي: **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، ص: 236.

الخيال، وكلاهما يجسد مفهوم الصورة الشعرية، وكلاهما يكسر قواعد منطق اللغة[1]. بل إن الحديث عن التشخيص يعد بصورة أو بأخرى حديثاً عن الاستعارة، فإذا كانت الاستعارة "تحدث نوعاً من الدهشة والمفاجأة الممتعة"[2]، وتضفي الحياة على ما لا حياة له؛ فهذا هو التشخيص بعينه.

ولقد توهّم بعض الباحثين أن النقاد الغربيين قد التفتوا إلى ظاهرة التشخيص قبل النقاد العرب. ورأى طه حسين أن ظاهرة التشخيص نشأت بتأثير الثقافة والفكر اليوناني في الشعر العباسي، وأنها كانت نتيجة من نتائج الطبيعة والثقافة اليونانية عند أبي تمام وابن الرومي[3].

وذهب أحمد عبد الستار الجواري إلى نفي وجود هذه الظاهرة التشخيصية في عصور الشعر العربي التي سبقت العصر العباسي، ثم زعم أن بشاراً هو الذي أحدث ظاهرة التشخيص، وأنه كان أسبق شعراء العربية إلى هذه الظاهرة[4].

وقبل الردّ على هذه الآراء، ينبغي أن نذكر أنه كانت هناك آراء أخرى ليست بأقل خطورة مما سبق؛ فقد ذهب بعض الباحثين إلى أن من أهم عوامل نهضة الشعر هو الاطلاع على الآداب الغربية. ولو أن الأمر وقف عند هذا الحد لسلّمنا بصحته؛ يقيناً منّا بأن الآداب وسائر العلوم الإنسانية هي مما تتلاقى فيه وعليه الأمم، وتتلاقح

(1) ينظر: دراسة: **مفاهيم في الشعرية**، ص: 96-97، وينظر: الشمري: **التشخيص في الشعر العباسي**، ص: 105-108، وينظر: لوشن، نور الهدى: **علم الدلالة دراسة وتطبيقاً**، منشورات جامعة قاريونسن، بنغازي، ط1، 1995، ص: 86. وينظر: عباس، إحسان: **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، ص: 208

(2) ناصف، مصطفى: **نظرية المعنى في النقد العربي**، ص: 85.

(3) طه حسين: **من حديث الشعر والنثر**، دار المعارف بمصر، 1961، ص: 138.

(4) الجواري، أحمد عبد الستار: **الشعر في بغداد حتى نهاية القرن الثالث الهجري**، دار الكشاف، بغداد، 1956، ص: 379.

الثقافات، فيستفيد بعضها من بعض، ويؤثر بعضها في بعض، وقد يهيمن بعضها على بعض، بل قد يطمس بعضها بعضاً آخر. أما أن يزعم بأن أظهر ظواهر هذا التأثر وأبرز ملامحه وأجلى صوره هو التشخيص عموماً، وتشخيص مظاهر وظواهر الطبيعة على وجه الخصوص فأمر لا نقرّ به لقائل، ولا نسلّم به في منهاج، بل إننا لمالكون جرأة المجاهرة في نفيه وردّه، والتصريح في إنكاره بل ودحضه.

إن الدارس المتعمق والباحث المستقصي في الشعر العربي منذ كان الشعر العربي ليتبين له ما به يعلم علم اليقين وحق اليقين بأن الشعراء العرب لم يغادروا مفهوماً، ولم يدعوا لفظاً مادياً كان أم معنوياً إلا شخّصوه أو جسّموه، حتى لقد يبلغ به الأمر أن يعتقد بأن التشخيص في شعر أمة من الأمم ليس غير بضاعة عربية مزجاة، وأن من يزعمون منا بأنه أثر من تأثير الاطلاع على الآداب الغربية، فإن الحقيقة عن أذهانهم في سفر غير قاصد.

إنّ التشخيص ماثل بيّن المثول، وجليّ مشرق الجلاء في كثير جداً من النصوص الشعرية في العصور والقرون التي سبقت العصر العباسي، عصر بشار وأبي تمام اللذين نسب بعض النقاد التشخيص إليهما، وهو ما يقوي القول ببطلان مزاعم نسبة التشخيص إليهما، وينبئ بعدم تروي أصحابها في تبنيهم لها، وبتسرعهم في طرحها. كما أنه يردّ أقوال ويدحض حجج من يرون أن التشخيص كانت نتيجة الاطلاع على الآداب الغربية، فيجعلونها السبيل إليه والباعث عليه. فلنعد بالأدب إلى أقدم عصوره، وبالشعر إلى أحد أوائل شعرائه؛ ذلكم هو مهلهل التغلبي، فمن يطلع على شعره يجده وقد شخّص وجسم، فلقد استهل رائيته المشهورة فدعا ليلته بذي حُسم إلى أن تنير، وطلب إليها إذ تنقضي أن يكون انقضاؤها إلى غير رجعة. ولقد تراءت

له الجوزاء نياقاً مجتمعة على فصيل كسير، وبدا له الجدي أسيراً أو كالأسير[1]. وليل امرئ القيس ناب أو بكر أو مصعب أناخ عليه بصلبه وكلكله وثفناته. ولقد أراد بهذه الصورة التي تنطق بالحياة والحركة الكناية عن تناهي الليل في الطول[2].

ولقد استمع عنترة إلى شكوى حصانه[3]، وأصغى المثقب إلى آهات ناقته وتوسلاتها[4]. كما رأت الخنساء الشمس تنكسف حزناً، والجن والإنس والطير يبكون أسىً على فقد أخيها[5].

وينتحب المجنون؛ فيرق له جبل التوباد مشاركاً إياه فيما هو فيه، مجيباً إياه بالتكبير[6]. وينقبض قلبه جوىً ووجداً وهياماً فكأن قطاة قيدها شرك وحبسها عن أن تعود إلى فرخيها في وكرهما[7]، ولعمري ما هذان الفرخان غير القلب الذي يعيش به، وغير ليلاه المقيمة فيه. وما الشرك غير هذه الأعراف الجائرة التي حالت دون

(1) ينظر: الأصفهاني: **الأغاني**، 58/5، 64.

(2) ينظر في القصيدة: امرؤ القيس، حندج بن حجر: **ديوان امرئ القيس**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1984، ص: 18-19، وينظر تعقيب الجرجاني على هذه الصورة في دلائل الأعجاز: 79، 359، 472، وينظر: ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى: **قواعد الشعر**، تحقيق: رمضان عبد التواب، دار المعرفة، القاهرة، 1980، ص:57. و: الخفاجي، ابن سنان: **سر الفصاحة**، ص:112. و: الصاوي: **فن الاستعارة**، ص: 74، و: أبو العدوس، يوسف: **الاستعارة في دراسات المستشرقين**، الأهلية للنشر والتوزيع، ط1، 1998، ص:30،.

(3) ينظر: عنترة: **ديوان عنترة**، تحقيق ودراسة: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، بيروت، ط3، 1983، ص:217.

(4) ينظر: الضبي، المفضل: **المفضليات**، ص: 291.

(5) ينظر: الخنساء، تماضر بنت عمرو: **ديوان الخنساء**، دار الأندلس، بيروت، ط7، 1978، ص: 68.

(6) ينظر: مجنون ليلى، قيس بن الملوح: **ديوان مجنون ليلى**، شرح: يوسف فراحات، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1992، ص: 192. وينظر: هلال، محمد غنيمي: **ليلى والمجنون الأدبين العربي والفارسي**، دار العودة، بيروت، 1981، ص: 72.

(7) ينظر: مجنون ليلى، قيس بن الملوح: **ديوان مجنون ليلى** ص: 52.

اجتماع شملهما. ويذكرنا تكبير جبل التوباد بجبل ابن خفاجة، ذلك الذي أحاله شيخاً وقوراً حكيماً، وأصغى إليه وهو يقص عليه عِبر الأيام وتناقضات الحياة[1].

ويستشعر ابن الدمينة نسيم الصبا يحمل له زاد الذكريات، فيسأله أيان كان قدومه من تلقاء نجد[2]. وخلافة المهدي –في وصف أبي العتاهية– غادة مدللة، فتن بها الناس جميعاً، وهي تأبى عليهم، وتصدّ إعراضاً، ولكنها تأتي للمهدي طائعة في دلّ وجمال تجرُّ أذيالها تيهاً وخَفَراً[3]. والربيع عند البحتري "إنسان يختال من حسنه وجماله، ويكاد يتكلم من هذا الحسن والجمال"[4]. والحمى الراجعة عند أبي الطيب محبّة وامقة وفيّة في حبها ووصالها، ولكنها حيية تتحاشى نظرات العواذل وتخشى أعين الرقباء وتتهيب أقوال الوشاة؛ فلا تزوره إلا ليلاً[5]. ويتخيّل المعري الموت فيراه إنساناً متخفّياً يسري دوماً في الظلماء، ويقضي الليل ساهراً مترقباً والناس عنه نيام غافلون[6].

(1) ينظر: ابن خفاجة، إبراهيم بن أبي الفتح الأندلسي: **ديوان** ابن خفاجة، تحقيق: سيد غازي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط2، 1979، ص: 68.

(2) ينظر: الأصفهاني: **الأغاني**، 109/17.

(3) ينظر: شرف، حنفي: **الصور البيانية بين النظرية والتطبيق**، ص:335. و: البصير، كامل: **بناء الصورة الفنية في البيان العربي**، ص: 340. و: الجارم، علي، وأمين، مصطفى: **البلاغة الواضحة**، دار المعارف بمصر، ط8، 1948، ص: 106، وينظر في القصيدة: أبو العتاهية، اسماعيل بن القاسم: **ديوان أبي العتاهية**، دار صادر، بيروت، 1964، ص:612.

(4) الفيل، توفيق: **فنون التصوير البياني**، منشورات ذات السلاسل للطباعة والنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1987، ص: 232، وينظر: السيد، شفيع: **التعبير البياني رؤية نقدية بلاغية**، مكتبة الشباب، مطبعة الاستقلال الكبرى، 1977، ص:132. وينظر: بدوي، أحمد: **من النقد والأدب**، مكتبة نهضة مصر للطباعة والنشر، د.ت، 55/4. وينظر: الريحاني، أمين: **مدار الكلمة**، دراسات نقدية، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط1، 1980، ص: 14-15. وينظر: التطاوي، عبد الله: **قصيدة المدح العباسية بين الاحتراف والامارة**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص: 289-291. وينظر في القصيدة، البحتري، أبو عبادة الوليد بن عبيد الطائي: **ديوان البحتري**، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، مطابع دار المعارف بمصر، ط2، 1972، 2090/4.

(5) ينظر: المتنبي: **ديوان المتنبي**، 146/4-147.

(6) ينظر: المعري، **اللزوميات**: 261/1.

وخلاصة الأمر، فإننا نقول بكل ثقة: إن التشخيص شيء أصيل في تركيبة الإنسان وجبلّته وفطرته، مثلما هي شيء أصيل في تركيبته النفسية. وإلا فهل عبد الناس ما عبدوا من الكواكب والجبال والشجر والأنهار وقدّموا لمعبوداتهم من القرابين ما قدّموا، لولا اعتقادهم الروح والحياة، فالنفع والضرر فيها. وهل كان الصحابي الجليل عمرو بن الجموح –رضي الله عنه– سيعلق السيف في رقبة صنمه قبل إسلامه ليدفع عن نفسه لولا اعتقاده الروح والحياة، بل والقوة والقدرة لديه وفيه[1].

إننا نرى الطفل يناغي دميته أو يناجيها، ويقدم لها ما يعتقده لازماً لتقيم به أودها من الطعام والشراب، أم هل كان سيركل أو يرمي الجسم الذي يتعثر به لولا اعتقاده الروح والحياة فيهما؛ وأن هذا الجسم –أو قل هذا الشخص– قد وقف في طريقه متعمداً، فكان الركل أو الرمي جزاءه ؟!. فإذا كان الأمر كذلك فليس الشعراء بدعاً من الناس، بل إنهم أرهف الناس أحاسيس وأرقّهم مشاعر، وأقربهم من الفطرة.

هذا غيض من فيض، وجملة من سفر، ساقه الباحث تدليلاً على ما قدّم ورأى وأيقن. ولو أن دارساً شاء أن يتتبع التشخيص في الشعر العربي لأمضى من عمره سنين. بل إن التشخيص في شعر أبي العلاء وحده كافٍ إلى أن يوضع فيه غير مجلد.

أولاً: التشخيص في شعر أبي العلاء المعري (النموذج التطبيقي):

وإذا كنا في مقام دراسة التشخيص في شعر أبي العلاء وقبل الشروع فيها، فإن ما هو جدير بالقول: أن من الخطأ سلك أبي العلاء في نظام غيره من الشعراء العميان

(1) ينظر: ابن هشام، أبو محمد عبد الملك: **السيرة النبوية**، حققها وضبطها وشرحها ووضع فهارسها: مصطفى السقا، وآخرون، دار احياء التراث العربي، بيروت، د.ت، 2/95-96.

نحو بشار والعكوك وأبي الحسن البصري وغيرهم في مجال التشخيص والتجسيم أو الوصف والتصوير؛ فإنّ لكل ثقافته، وإن لكل اتجاهه، وإن لكل مصادره، وإن لكل ما يألفه أو يبتدعه من الصور والألوان. وشاعر كأبي العلاء كان محيطاً بكل مفردات اللغة وملماً بكل دلالة من دلالات ألفاظها لا بد أن يكون مدرسة مستقلة في تشخيصه أو تجسيمه وفي وصفه أو تصويره، وأن يكون في صوره جدة فوق الجدة وحياة على حياة.

وإذا كان المجال في هذه الدراسة لا يتسع لاستقصاء كل أنماط ومظاهر وصور التشخيص في شعر أبي العلاء، فقد رأى الباحث أن يكتفي بإيراد ما يراه أبرز النماذج من هذا وذاك. وإذا كانت المسمّيات لا تعدو أن تكون إما حسّية وإما معنوية فستكون الدراسة تبعا لهذا على النحو الآتي:

أولاً: تشخيص الحسّيات:

ومن أشهر الأمثلة على تشخيص أبي العلاء للحسيات، تشخيصه لليل؛ ومن ذلك قوله[1]:

وليْـلٍ خـافَ قَـوْلَ النّـاسِ لمّـا تَـوَلّى سـارَ مُنْهَزِمـاً فعـادا

الليل زمان والليل مكان، وأبعاد الزمان والمكان تمحى من خيال الشاعر ليعيد رسمها صوراً حية ولوحات ناطقة شاعرة. ولنتأمل في هذه اللوحة؛ فقد أراد أبو العلاء

(1) المعري، **سقط الزند**، ص: 252.

في هذا البيت أن يصف ليلاً طويلاً، ولكنه لم يصفه وصفاً تقليدياً فيجعل نجومه هاجعة في مناخاتها وقد غاب راعيها، أو موثقة بأمراس كتان إلى صمّ جندل، إنه وقد شاء وصفه بالطول بعث فيه حياة إنسانية ومشاعر إنسانية ومبادئ إنسانية؛ فلقد كان هذا الليل ثم آذن بالرحيل، وخشاة أن يصفه الناس بالفرار والهزيمة جبناً عاد ثانية ودأب على هذه العودة.

وقال[1]:

وقد أغْتَدي والليلُ يَبكي تأسّفاً على نفْسهِ، والنّجْمُ في الغرْبِ مائل

الصورة إبداع ذهنيّ يحيله خيال الشاعر لوحات بديعة ينتقي ظلالها وألوانها ويرسم حركاتها ويجعلها حيّة نابضة بأحاسيسها الخاصة، أو بأحاسيسه نحوها، أو بأحاسيسه مجسدة فيها. وهذه لوحة أخرى تكاد تكون مباينة لما قبلها، فالليل هنا ليل عامّ وقد أحسّ أنه على وشك الانجلاء الذي هو عنده الموت، فهو يبكي على شبابه الذي لم يدم وعلى نفسه وقد رأى أنفاسه المتمثلة بالنجوم وقد آذنت بالغروب.

ومنه قوله[2]:

بـه غَرْقَـى النّجُـومِ فبـيْنَ طـافٍ ورَاسٍ يَسْتَسِـــــرّ ويُسْـــــتَبانُ

(1) المصدر **نفسه**، ص: 230.

(2) المعري، **سقط الزند**، ص: 115-116.

كـــأنّ الليـــلَ حارَبَهـــا ففيـــهِ هـلالٌ مِثْـل مـا انعَطَـفَ السّـنان

ومِـــن أُمّ النّجُـــومِ عليـــه دِرْعٌ يُحـــاذِرُ أن يُمَزّقَهـــا الطّعَـــان

الضـمير في (بـه) عائـد إلى غـدير ذكـره قبـل هـذه الأبيـات. ولنتأمـل هـذه اللوحـة الفنية، فيها الحياة مجسمة ومشخصة، وفيها ما يستتبع الحياة والأنسنة؛ فهذه النجوم قـد انعكسـت صـورها في المـاء كأنهـا غرقـى فيـه، وهـي إذ تخفـق بأنوارهـا المتلألئـة أو الباهتة، ويطلع بعضها ويأفل آخر تبدو كأنما تطفو وترسب. والضمير في (حاربها) عائد إلى خيل ممدوحه، ولقد شاء أبو العلاء أن يجعل كلّ شيء يهابه، فمضى إلى الليل فإذا به شجاع بطل وقد تهيّب هذا الرجل، فاتخذ من المجرّة درعاً ومن الهلال رمحاً.

وقد عبّر أبو العلاء عن الليل بالدجى، فقال[1]:

ثُمّ شابَ الدُّجى وخافَ من الهجْـ ـرِ فغَطّى المَشيبَ بـالزّعفران

أراد أبو العلاء أن يصف لحظة بزوغ الفجر، ولنتأمل كيف رسم بالتشخيص هذه اللوحة البديعة التي ماء حياتها وروْح حيويتها هذه الألفاظ المنتقاة، وطلّ روائها هذا النظم الرائق، فالليل شابٌّ يعشق زُهْر الكواكب، وبينما هو في لحظة لقاء بمن يحبّ إذ أوشك الفجر على البزوغ كأنه الواشي الذي يقطع على المحبين لحظات صفوهم،

(1) المعري، **سقط الزند**، ص: 134.

وشرع الشيب المتمثل بضياء الفجر يتسلل إلى رأس هذا العاشق، ثم كأنه تذكر قول علقمة بن عبدة[1]:

فإن تسألوني بالنّساءِ فإننـــــي بصيرٌ بأدواء النساءِ طبيبُ

إذا شابَ رأسُ المرءِ أو قلّ مالُه فليس له من ودّهن نصيبُ

فخاف من الهجر؛ فصبغ رأسه بالزعفران الذي هو الحمرة التي تلوح مع بزوغ الفجر. والشيب ذلك اللفظ الموحي بتضادّ الأفكار وتضاد المعاني وتضادّ الأحكام، فهو سمة الوقار، وحلية العقل، وسيما الحكمة حيناً، وهو الخارب الذي يسلب المتع ويذهب باللذات، والشين الذي يصرف ودّ الغواني، وهو فوق هذا وذاك نذير الموت.

وقال[2]:

إذا وَصَـفَ الطـائيَّ بالبُخـلِ مـادِرٌ وعَيّـرَ قُسّـاً بالفَهاهـةِ باقِـلُ

وقـال السُّـهى للشـمس: أنْـتِ خَفيّـةٌ وقـال الـدُّجى: يـا صُـبْحُ لوْنُـكَ حائـلُ

يتحدث في هذين البيتين عن انعكاس الزمن وانقلاب الأحوال التي بلغت من السوء بحيث صار الحقير يرمي العظيم بما فيه، ويصدق فيهما المثل القائل: "رمتني

(1)ينظر: ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم: **الشعر والشعراء**، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار الحديث، القاهرة، ط2، 2006، 213/1. والشنتمري، يوسف بن سليمان بن عيسى الملقب بالأعلم: **أشعار الشعراء الستة الجاهليين**، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1983، 144/1.

(2)المعري، **سقط الزند**، ص: 230.

بدائها وانسلَت"[1]. وجاء بهذه الأضداد وقابل بينها، فذكر من ذكر من الناس، ثم شاء أن يبين بأنّ هذه الحال من الانعكاس والانقلاب والسوء ليست قصراً على الناس وحدهم بل هي شاملة لكلّ ما يحيط بهم، ولكي يقيم جامعاً معنوياً مشتركاً بين الأفراد في البيتين، عمد إلى التشخيص، فأسند إلى هذين النجمين، وإلى هذين الظرفين فعلاً إنسانياً هو فعل القول، وبه غدت حيّة ناطقة، وضع فيها السهى موضع (مادر)، ووضع الشمس موضع (حاتم)، كما وضع الليل موضع (باقل)، ووضح الصبح موضع (قسّ)، وجعل كلاً من هذين يرمي قرينه ويعيبه وينعته بما هو فيه، فالسهى التي لا تكاد تُرى تصف الشمس بخفوت ضوئها، والليل يعيّر النهار بتغيّر لونه.

وعبّر عنه بالظلام، فقال[2]:

ألصـــــبحُ أصـــــبحُ والظّـــــلا مُ كمـــا تَـــراهُ أحـــمَّ حالِـــكْ

يَتَباريـــــــــانِ ويَســـــــــلُكا نِ إلـى الـوَرى ضـيقَ المسـالكْ

ولنتأمل في هذه اللوحة الفنية النابضة بالحياة، التي أبدع خيال أبي العلاء في رسمها وجمع فيها أكثر من صورة من صور الإبداع وأكثر من معلم من معالم الحياة؛ فلقد بدأ فوضع النهار والليل في موضع المقابلة، وزاد بأن جعلها مقابلة على طريق خرق العادة وكسر المتوقّع، ثم وضع نفسه موضع المخبر المقرّر، ووضع كل واحد من الناس

(1) ينظر في هذا المثل: البكري، **فصل المقال**، ص: 193. والميداني، **مجمع الأمثال**: 286/1.

(2) المعري، **اللزوميات**: 171/2.

موضع المستنبيء المستخبر، وخاطبه معلناً بأنّ النهار قد طلع، ولفت نظره إلى أن الليل ما يزال مرخياً سدوله وأنّه يراه كذلك رؤيا العين، ثم بعث في الليل والنهار هذه الحياة الإنسانية، إذ استعار لهما فعلاً إنسانياً هو فعل التباري والتسابق، فجعل من ولوج أحدهما في الآخر ومن تعاقبهما مجاراةً وسباقاً يبغي به الواحد منهما الوصول إلى الناس قبل الآخر، وهو سباق يسلكان فيه أضيق السبل، فليس ثمة بينهما سوى خيط أبيض يستحيل أسود، أو أسود يستحيل أبيض.

وقال[1]:

إنْ ماطَلَتْكَ الليالي بالذي وَعَدَتْ فالجودُ يُشعَرُ تَنغيصاً إذا مُطِلا

ولنتأمل هذه الصورة الحية التي يرسمها أبو العلاء لليالي، ويجعل إطارها هذا التشبيه الضمنيّ، فلقد عاد إليها وإلى سوء ظنه بها وحرصه على بيان ذلك السبب، وتعليله لهذه النظرة منه إليها وتبريرها. وهو هنا يخاطب الناس كلّ الناس لينبههم إلى سوء سلوكها وحمق تصرّفاتها؛ فيجعل منها بخياله غادة معشوقة تداعب سمع عاشقها الصبّ المدنف بأماني اللقاء الكاذبة وبوعود الوصال التي لا وفاء لها، ويجعل مثلها في ذلك ومثل المغترّ بها مثل من وعد من أحدهم بعطاء جزيل فأخلف ما وعد به فلم تبق له سوى تلك الوعود التي تعود عليه بالكدر.

وجمع بعضها في مقطوعة واحدة، فشخّص بعضاً وجسّم آخر، فقال[2]:

(1) المعري، **اللزوميات**: 205/2.

(2) المصدر **نفسه**: 191/2.

للعــالَمِ العُلــويّ فيمــا خَبّــروا شِـيَمٌ بهـا قَـدْرُ الكَواكـبِ نـازلُ

أتَـرى الهِـلالَ ولـيسَ فيـه مظنّـةٌ يَصــبو إلــى جَوْزائِــهِ ويُغــازلُ

ويَنالُــهُ نَصَــبٌ يُطيــلُ عَنــاءَهُ فلَـهُ كَسـاري المُـدْلجينَ مَنـازلُ

ويُقـيمُ فـي الـدّارِ المُنيفَـةِ ليلَـةً وإذا تَرَحّــلَ لــم يَعُقْــهُ الآزلُ

والبـدرُ أنضَـتْهُ الغياهـبُ والسـرى فليَـرْضَ إنْ يُـنضَ الفنيـقُ البـازلُ

عـلّ السّـماكَ إذا اسـتَقَلّ برُمحـهِ بَطَــلٌ يُمــارِسُ قِرْنَــهُ ويُنــازلُ

أيقَنْتَ من قبلِ النُّهَى أنّ السُّهَى ســاهٍ يُضــاحِكُ جــارَهُ ويُهــازلُ

والشّــمسُ غازِلَـةٌ تَمُـدُّ خُيوطَهـا فَلِــذَاكَ نِســوانُ الأنــامِ غَــوازلُ

أمّــا النّجــومُ فــإنّهنّ ركائِــبٌ تحـتَ الزّمـانِ فهـل لهـنّ هـوازلُ

يـا حَبّـذا العـيشُ الأنيـقُ ولـم تَـرُمْ هَـدْمَ السّرورِ من الخطوبِ زَلازلُ

أيّــامَ سُــنبُلةُ البــروجِ غضيضَــةٌ واللّيــثُ شِــبلٌ والنّســورُ جَــوازلُ

فلنتأمل كيف جمع هذه الكواكب وكيف أنسنها وفلسف أنسنتها فكساها أثواب الناس وأخلاق الناس وسلوك الناس، وضمّنها وجيب قلبه وخلجات نفسه؛ فالهلال شابّ صغير فقير، ولكنه يعنت نفسه بتطلعه إلى ما هو أسمى منه مكاناً ومكانة وما هو فوقه مستوى، ويتكلّف عشقه والصبابة فيه، ناسياً أو متناسياً أنّ لكلّ شيء ولكلّ أحد منزلته ومكانته وطوره الذي لا ينبغي له أن يعدوه؛ فينالَه العناء الذي ينال أمثاله الذين يتطلعون إلى ما هو فوقهم ويتطاولون إلى ما لا يطولون، ولو أنّه أدرك حجمه وقنع بما هو فيه فلن يناله نصب في سير ولا لغوب في ترحال. والبدر لكثرة تسياره في الظلمات يهزل هزال الفحل من الإبل وقد شقّ نابه فلا يستطيع المرعى. ولعلّ السماك الرامح إذا انفرد عن أخيه الأعزل واستقل تقيّض له خصم بطل يعالجه ويزاوله ويصيبه بعلّة لا برء منها. والسهى شابّ غرّ لاهٍ يضاحك أقرانه من بنات نعش ويمازحه. والشمس مائلة مميلة تمدّ خيوط تودّدها وميلها، وقد تعلّمت النساء منها هذا التودّد وهذا الميل وهذه الإمالة. والنجوم مطايا يرتحلها الزمان فهنّ دائمات السير بدوام سيره وليس ينضيهن ذلك. ثم ختم متلهفاً على أيام صباه، قبل أن تهجم عليه الكوارث وتدهاه هذه الدواهي كأنها الزلازل، أيام كان يرى كل شيء شاباً منعّماً حتى النجوم.

وقال[1]:

(1) المعري، **سقط الزند**، ص:150.

فخَـرّقْنَ ثـوْبَ اللّيْـلِ حتـى كـأنّني أطَـرْتُ بــه فــي جانبيْــه شَــرارا

وباتَـتْ تُراعـي البـدرَ وهْـوَ كأنّـه من الخَوْفِ لاقى بالكَمالِ سَرارا

تـأخّرَ عـن جيْشِ الصّباحِ لضُـعْفِه فأوْثَقَــهُ جــيشُ الظّــلامِ إســارا

ووافَــتْ رِعانــاً للرِّعــانِ كأنّمــا تُحـدِثُها الشّـعْرى العَبُـورُ سِـرَارا

الضمير في (خرقن) يعود إلى الإبل في أبيات سابقة. فلقد أمضت الليل تسير مسرعة يتطاير الشرر تحت أخفافها فكانت كأنما تحرق بوميضه أثواب الليل، ولقد عاين البدر ذلك فأخذ يرتعد فرقاً، وبلغ به الخوف أن صغر وضمحلّ فعاد كأنه في آخر الشهر. ويريد أبو العلاء وصف ذلك الليل بالطول، فيطلق العنان لخياله، فيرسم هذه اللوحة الحيّة المبدعة، يجعل ماء حياتها ومداد ألوانها تضادّ الليل والصباح، فإذا القارئ أمام جيشين لجبين يلتقيان فيهزم جيش الليل جيش الصباح، ويقع البدر أسيراً لا يستطيع فكاكاً ولا يملك فداء. وترتفع هذه الإبل في جريها فتصعد جبلاً عالياً تكون فيه كأنفه، وكانت في ارتفاعها فوق ذلك الجبل كأنما لدى الشعرى سرّاً تريد أن تبوح به إليها.

وقال[1]:

(1) المعري، **سقط الزند**، ص:235.

ولـو مَـلأ السُّـهَى عَيْنَيْـهِ مِنّـي أبَـرَّ علـى مَـدَى زُحَـلٍ وزادا

هذا البيت من قصيدته الدالية التي بدأها بالفخر بنفسه فخراً بلغ به الغاية وأربى على كل فخر، ولقد كان ذلك أيام كانت الأنا لديه في أوجها، قبل أن تفجأه الأيام معاكسة، وتجري الرياح بما لا تشتهي سفنه. ولنتأمل كيف وظف الكواكب والنجوم في تحقيق ما أراده من معنى الفخر والمبالغة فيه، فلقد عمد إلى السهى وزحل فشخصهما؛ فجعل للسهى عينين، وبعث فيها وفي زحل روح المسابقة والمنافسة والتطاول. وإنه لمن عظم القدر والمهابة بحيث تغضي له العيون إكباراً وإجلالاً، ولو أنّ السهى ذلك الكوكب الخافت الخفيّ الذي لا يكاد يبين استطاعت إمعان النظر فيه لنالت من الشرف والمكانة ما بهما تبذّ زحل، فلغدت أكثر منه إشراق ضياء وقوّة تأثير.

وقال[1]:

دُموعي لا تَجيبُ على الرّزايا ولـولا ذاكَ مـا فتئَـتْ سُـجومَا

رِضـاً بقَضـاءِ ربّـكَ فهـوَ حـتمٌ ولا تُظهِـرْ لحادِثَـةٍ وُجومَـا

ولُـمْ زُحَـلاً أو المِـرّيخَ فيهـا ولا تَلُـمِ الذي خَلَقَ النّجومَا

(1) المعري، **اللزوميات**: 304/2.

هـذا صـوت أبي العـلاء، وصـوت نفسـه وصـوت فلسـفته، صـوت صـرخة ثورتـه وصوت أنّة شكواه، صوت مكابرته وتحدّيه، وصوت استسلامه وانقياده. إنّ كلّ شيء حوله مصائب ورزايا ونوائب ومعايب، وهو فوق أن يهتمّ بها أو يأبه لها، ولو أن شيئاً من أمرها أهمّه لما انحبست له دمعة عن الوكوف، ولا انقطعت له عبرة عن الهميان. ثم يتوجه بخطابه إلى كل إنسان، منيباً المصدر عن فعله في طلبه إليه أن يرضى بقضاء الله الذي لا بد منه ولا رادّ له، وأن لا يجزع لمصاب. ثم عيّن له وجهته بأن شخّص زحل والمريخ –وكانت العرب تعتقد فيهما التأثير وتعدّهما كوكبي نحس– فإن كان لا بدّ نادباً حظّاً أو موجّهاً لوماً فليتوجه به إلى أحدهما أو ينسبه إلى كليهما، لا إلى الخالق، جلّ في علاه.

وقال[1]:

إلـى كـم تَشـكّاني إلـيّ رَكـائبي وتُكْثِـرُ عَتْبـي خُفْيـةً وجِهـارا

في خلوة الشاعر إلى عالمه الشعري، وفي إرساله خياله في آفاق ذلك العالم الخاص الفريد المتفرّد، ينسى أو يتناسى أنّ في الوجود شيئاً ميتاً ليس به روح فيتحرك ويحس ويشعر، شيئاً أصمّ لا يسمع، وأعمى لا يبصر، وأبكم لا ينطق، وأعجم لا يُبين. وقد رأينا أبا العلاء وسنراه وقد سكب على الأشياء، كل الأشياء روحاً من روحه، فإذا هي حيّة فيها كل معالم الحياة ومعاني الحياة، وإذا هي أشخاص لها ما لسائر الناس من صفات وأحوال، وسلوك وأعمال وأخلاق. وها هو يفرغ على هذه الإبل روحاً

(1) المعري، **سقط الزند**، ص:149.

من روحه، فإذا هي تنطق، وإذا هي تشكو وتكثر الشكوى لكثرة الأسفار، وتعتب وتطيل العتب لمداومة التنقل والترحال. وإنها لقريبة من نفسه، بل هي نفسه أو بعض نفسه، ولذلك سمع إسرارها في الشكو والعتاب، كما سمع إعلانها بهما.

وقال[1]:

أبَعْدَ حَوْلٍ تُناجي الشّوْق نَاجيةٌ هَلّا ونحنُ على عَشْرٍ من العُشْرِ

ويمضي أبو العلاء في سفر قاصد أو غير قاصد، مبتعداً من الوطن مسيرة عام، ويهيج به الشوق، ويشفّه الوجد، ويبرح به الحنين إليه، ولكنه لا يريد أن ينسب هذه المشاعر إلى نفسه، فيجد ضالّته في راحلته التي هي نفسه أو بعض نفسه، فيستعير لها المناجاة، هذا الفعل الإنساني، وكأنه يسمع ركزاً، فيتوقف قليلاً، ويرهف سمعه وينصت، فإذا هي راحلته تبث الشوق إلى الوطن أشواقها، وتسرّ إلى الحنين إليه حنينها، فيسألها معترضاً اعتراض المتعجب، متعجباً تعجب المنكر، معبراً عن ذلك بتنكيرها وإغفال ذكرها وبمخاطبتها مخاطبة الغائب، وذلك أبلغ في البيان وأشدّ وقعاً في النفس، ويتبع سؤاله بأداة التحضيض المتضمنة معنى الزجر: (هلّا)، فيقول: أبعد أن أمضينا في سفرنا هذا عاماً كاملاً أراني أسمع ناقة تسرّ بالشوق وتبوح بالحنين؟! فهلّا كان ذلك منها ونحن ما نزال قريبين من الوطن، لم يمض على مسيرنا عشرة أيام على الأكثر؛ فيكون إيابنا أسرع وقتاً وأكثر يسراً.

وقال[1]:

(1) المصدر نفسه، ص:107.

ونَــمّ بِطَيْفِهــا السّــاري جَــوَاد فجَنّبَنَــا الزّيــارَةَ والوِصَــالا

ولــولا غَيْــرَةٌ مــنْ أعْــوَجيّ لَبَــاتَ يَــرى الغزالَــةَ والغــزَالا

المعنى في البيتين أنّ أبا العلاء كان في جمع من أصحابه، وأنهم ناموا في مكان ما، وكان ينتظر أن يزوره في المنام طيف فتاته، ولكنّ أحد جيادهم صهل، وسمع الطيف صهيله فخشي أن يستيقظ الركب فامتنع عن الزيارة، ولو لم يفعل هذا الجواد ما فعل لرأى الشمس والغزال. هذا ما أراد أبو العلاء قوله، ولنتأمل كيف أبدع لنا جمال تصويره وروعة تشخيصه هذه اللوحة الإنسانية الحية باستعارته للجواد هذين الفعلين والخلقين الإنسانيين، المذموم أوّلهما أبداً، والمحمود ثانيهما في موضع، المذموم في موضع آخر، فصهيل الجواد نميمة، وهو بفعله هذا نمّام أو واشٍ، وقد ثنت نميمته طيف الحبيب عن الزيارة والوصال ومنعته منهما، وهو إنما فعل ذلك غيرةً منه، ولولا غيرته تلك لأمتع عينيه برؤية هذا الطيف البهي كما استمتع بها أبو العلاء، ولرأى فيه اجتماع ضوء الشمس وجمال الغزال.

ولقد ذكر الشعراء الغزلان وأكثروا من ذكرها، وشخّصوها وشبّهوا بها محبوباتهم وبعيونها عيونهن. وذكرها أبو العلاء وإن قليلاً، فقال[2]:

تقولُ ظِباءُ الحَزْمِ والدّمْعُ ناظِمٌ على عِقَدِ الوَعْساءِ عِقْدَ ضَلالِ:

(1) المصدر **نفسه**، ص:103.

(2) المصدر **نفسه**، ص:286.

لقـد حَرَمْتنـا أثْقَـلَ الحَلْـي أُخْتُنـا فمـا وَهَبَـتْ إلّا سُـموطَ لآلـي

فـإنْ صَـلَحَتْ للنـاظمينَ دُموعُنـا فـأنْتُنّ منهـا والكَثيـبُ حَـوالِ

جَهِلْتُنّ أنّ اللّؤلوء الـذّوْبَ عنـدنا رَخـيصٌ وأنّ الجامِـداتِ غَـوال

ولو كان حقّاً ما ظنَنْتُنّ لاغْتَدَتْ مَسـافةُ هـذا البَـرّ سِـيفَ أوَال[1]

هذه الأبيات من قصيدة طويلة قالها وهو في بغداد –وقد تقدّمت الإشارة إليها– وسبقها ذكر أنه رأى البدر فذكّره بحبيبته التي كنّى عنها ببدر السماوة. ولنتأمل هذه اللوحة البديعة بألفاظها والبديعة في استعاراتها، والبديعة في نظمها، والبديعة في حوارها، والبديعة في كل معنى من معاني الإبداع؛ إذ يقيم أبو العلاء علاقة قربى وثيقة بين هذه الحبيبة وبين الظباء، فيجعل منها ومنهنّ أخوات. وإذا كان يرى أنها أكثر منهن جمالاً، فقد جعل في أنفسهنّ شيئاً من هذه الأخت، شيئاً من غيرة، وشيئاً من حسد، وشيئاً من شيء، فهنّ ينفردن عنها وينتحين جانباً وأعينهن تفيض من الدمع يتحدّر صافياً كأنه حبات اللؤلؤ، فيرسم على الرمال عقوداً لا كالعقود، ويخلصن نجيّاً: إنّ اختنا تلك قد استأثرت بالحلي دوننا ولم تعطنا منها غير خيوط ننظم بها لؤلؤ دموعنا لا دموع لؤلئنا، فإن صلحت أن تكون حلياً فنحن حاليات متزينات، كما أنّ

(1) **الحزم**: المرتفع من الأرض. العقَد والعِقد (بفتح أو كسر القاف): هو الرمل المتعقد. **الوعساء**: الأرض الرملية اللينة التي تغيب فيها الرجل. **السموط**: جمع سمط؛ وهو الخيط الذي ينظم فيه الدرّ. **اللؤلؤ الذّوب**: استعارة للدموع. **أوال**: جزيرة بمنطقة الأحساء يستخرج اللؤلؤ من بحرها. **السّيف**: شاطئ البحر. ينظر: ابن منظور: **اللسان**، مادة: (حزم) و(عقد) و(وعس) و(سمط) و(سيف).

الرمل الذي تنحدر عليه حالٍ متزيّن معنا كذلك، ولكن اللؤلؤ صنفان: صنف ذائب رخيص وهو دموعنا هذه، والآخر جامدٌ غالٍ هو ما يستخرج من البحر، ولو كان لؤلؤ دموعنا لؤلؤاً فنحن على شاطئ أوال، موطن اللؤلؤ الحق، لا فوق هذا الحقف.

ولقد ذكر أبو العلاء الأسد ووصفه وشخّصه، فقال[1]:

ولا يُشْوي حِسابَ الدّهرِ وَرْدٌ ... لـه وِرْدٌ مِنَ الدّمِ كالمُدَامِ

يُغَنّيهِ البَعُوضُ بكُلّ غابٍ ... فَريشٍ بالجَماجِمِ واللِّمامِ

بَدَا فَدَعا الفَرَاشَ بناظِرَيْهِ ... كما تَدْعوهُ مُوقِدَتا ظَلامِ

بنَارَيْ قادِحَيْنِ قد اسْتَظَلّا ... إلى صَرْحَيْنِ أو قَدَحَيْ مُدامِ

كأنّ اللحْظَ يَصْدُرُ عن سُهَيْلٍ ... وآخَرَ مِثْلِهِ ذاكي الضّرَامِ

تَطُوفُ بأرضِهِ الأُسْدُ العَوادي ... طَوَافَ الجَيْشِ بالملكِ الهُمامِ

وقالَ لِعِرْسِهِ: بِيني ثَلاثاً ... فما لَكِ في العَرِينَةِ من مُقامِ

(1) المعري، **سقط الزند**، ص:89-90.

وقـد وِطـئَ الحَصـى ببَنـي بُـدورٍ صِـغارٍ مـا قَـرُبْنَ مـن التّمـامِ

أمُحْتَـذِيَ الأهِلّـةِ غَيْـرَ زَهْـوٍ سَـلَبْتَ مـن الحُلِـيّ شـهورَ عـامِ

وهـذه لوحـة أخـرى وصـف فيهـا أبـو العـلاء فأحسـن الوصـف، وشـخّص فأجـاد التشخيص، وتابع الأفعال وأعقبها بين الحضور والمضيّ والإثبات والنفي، ووالى الأسماء ونوّع روابطها، ورسم بكل هذا فأتقن الرسم، فصدرت جميلة مؤنسة تنطق بالحيوية وتنطق الحيوية بها. فلنتأمل كيف بدأ فشخّص الدهر فإذا هو صائد ماهر يفوّق سهامه فيصيب من يرميه بمقتل، وليس ثمة من هو بمنجى من رميته، حتى هذا القاتل الأحمر –الأسد– الذي طالما قتل وتمادى في القتل وتلذّذ بدماء فرائسه كأنها الخمر. ثم شخّص البعوض المجتمع عليه فإذا هي قيان وإذا طنينها غناء تطربه به وتردد ألحانه وأنغامه في أرجاء الغابات التي ملئت بجماجم طرائده. ويريد أن يصف ضخامة هذا الأسد وعظم هامته وحمرة عينيه وحدّتهما وشدّة بريقهما ليلاً، فيجعل منهما رسولين أو كالرسولين لهذا الأسد، وهو يبعث بهما فيدعوان زائريه، وزائروه هم الفراش الذي تجمع فأتى وهو يحسبهما شعلتين من نار أضرمتها موقدتان أو قادحان يأويان إلى بناء ضخم شاهق كأنه سهيل ذلك النجم الأحمر. ثم يضيف إلى تشخيص هذا الأسد تشخيصاً آخر، فيجعله ملكاً، ويجعل سائر الأسود رعايا له وجنوداً، فهم يحيطون بعرينه ويطوفون به. ويريد أن يضيف إلى قوّة هذا الأسد قوّة أخرى، فيجعله عزباً، وينطقه فإذا هو يعلن طلاق زوجه ثلاثاً، قائلاً لها: لا مقام لك معي في هذا العرين بعد اليوم. ثم يريد أن يصف مخالبه، فيشبهها في انحنائها وتوّسطها وطولها بالأهلّة. وقد أبدع في الكناية عنها إذ دعاها ببني البدور. ويختم بتشخيص آخر

يضيفه إلى ما تقدّم؛ فيجعل من وصفه لمخالبه بهذا التشبيه وهذه الكناية نعتاً آخر له كنية أخرى، فراح يناديه بالجاعل الأهلة التي هي للعام كالحلي أحذية له لغير صلف به ولا تكبّر منه.

ولقد ذكر أبو العلاء الحمام فأكثر من ذكره، ذكره ذكراً عامّاً فجمع، وخصّ فأفرد، وشخّص ونادى ودعا، فأفرغ عليها أحاسيسه وخلع عليها مشاعره، وأودعها ذماء نفسه؛ فقال[1]:

ألا نَبِّهْنَنـــي قَيْنَـــاتِ بَـــثٍّ بَشَمْنَ غَضىً فمِلْنَ إلى بَشامِ

وَحَمّــاءَ العِــلاطِ يَضِــيقُ فُوهَــا بما في الصّدرِ من صِفَةِ الغَرَامِ

تَـداعَى مُصْعِداً فـي الجيـدِ وَجْـدٌ فغـالَ الطّـوْقَ منهـا بانْفِصَـامِ

أشــاعَتْ قِيلَهــا وبكَــتْ أخاهَــا فأضْحتْ وهيَ خنْساءُ الحَمامِ

شَــجَتْكَ بظَــاهِرٍ كقَــريضِ ليْلــى وباطِنُــهُ عَــوِيصُ أبــي حِــزام

هذه الأبيات من قصيدته الميمية في رثاء أمه، ويبدو فيها وقد شخّص الحمام فإذا هنّ قيان، ولكنّهن لسن قيان غناء وتطريب، وإنّما هنّ قيان حزن وشجن، وإذا هو يناديهنّ داعياً إياهنّ إلى تنبيهه إن هو شغل عن الوجد أو غفل عن الجزع، وقد قدّم

(1) المعري، **سقط الزند**، ص:**87-88**.

لندائهن بأداة التحضيض: (ألا)، وحذف أداة النداء تعبيراً عن شعوره بقربهنّ منه في الأحاسيس والمشاعر وقربه منهنّ وإشعاراً به، ثم يلتفت فينتقل من الإنشاء إلى الخبر ومن الخطاب إلى الغيبة، فلقد بكت هذه القيان بصوت حزين فأطلن فيه، فأبدلنه بصوت حزين آخر. ويمضي فيضيف إلى هذا الحمام، أو إلى هذه القيان حمامة أخرى مطوّقة بطوق أسود لا تلبث إلّا ريثما يشخّصها فإذا هي قينة أخرى قد ضاق صدرها بما استُودع من الغرام وما اختزن من الوجد، ولم ينطلق لسانها بالبوح فيه والتعبير عن مداه، ويا لها من صورة جميلة حيث تتنادى مشاعر هذا الغرام وأحاسيس هذا الوجد فتتجمّع ويهمّ صوتها بالانطلاق، ولكنها تتزاحم فيضيق عنها الجيد فينفصم الطوق. وتستحيل هذه القينة شاعرة ينطلق صوت بثها فصيحاً كأنما هي به الخنساء تندب أخاها صخراً. وكان هذا الشعر مزيجاً من الوضوح والغموض، وأمشاجاً من الإعراب والإبهام، فكان في وضوح ظاهره كأنه شعر ليلى الأخيلية، وكان في غموض مكنونه كأنه شعر حبّها توبة بن الحميّر.

وقال[1]:

فيـا قبـرُ واهٍ مِـن تُرابـكَ لَيّنـاً عليهِ وآهٍ مِنْ جنادِلِكَ الخُشنِ

هـذا البيـت مـن قصيدة لـه في رثـاء أبيه، والضـمير في (عليـه) عائـد إليـه. وفي هـذا البيـت وأمثالـه تلمـح عبقريـة أبي العـلاء في انتقـاء ألفاظـه الخادمـة لمعانيـه، وفي نظمهـا نظمـاً يتّسق والمعنى وينسـجم معه. ولقـد أراد في هـذا البيـت معنى مـا أراده في البيـت

(1) المصدر نفسه، ص: 65.

السابق؛ من جمع القبر بين الأضداد، ولكنه لم يأت به تقريرياً مباشراً وإنما أومأ إليه إيماء وأشار إشارة؛ بأن جعل هذه الأضداد في مكوّنات القبر وموادّه، وجسّد هذا المعنى بهذه المقابلة التي أقامها بين لين ترابه وصلابة حجارته. ولقد استعمل اسمي الفعل: (واه) الذي يجتمع فيه معنيا: الحزن والتعجّب، و(آه) الذي يفيد معنى التوجع، وهو استعمال موافق للمعنى ومتناغم معه؛ وذلك لأن التعجب أليق بلين التراب، كما أن التوجع أليق بصلابة الحجارة وخشونتها.

وقال[1]:

فإنْ عَشِقَتْ صَوارِمُكَ الهَوادي فما عَدِمَتْ بمنْ تَهوَى اتّصَالا

ولولا ما بسَيفِكَ مِن نُحُولٍ لقُلْنا أظْهَرَ الكَمَدَ انْتِحالا

سَليلُ النارِ دَقّ وَرَقّ حتى كأنّ أباه أوْرَثَهُ السُّلالا

مُحَلّى البُرْدِ تحْسَبُهُ تَرَدَّى نُجُومُ الليلِ وانْتَعَلَ الهِلالا

غَرَاراهُ لِسانَا مَشْرَفِيّ يقولُ غَرَائبَ المَوتِ ارْتِجالا

إذا بُصِرَ الأميرُ وقَد نَضَاهُ بأعْلى الجَوّ ظُنّ عليه آلا

(1) المعري، **سقط الزند**، ص: 104-105.

وَدَبّــتْ فوْقــه حُمْــرُ المَنَايــا ولكِـنْ بَعـدما مُسِـخَتْ نِمـالا

يُذيبُ الرّعْبُ منه كلَّ عَضْبٍ فلـولا الغِمْـدُ يُمْسِـكُهُ لَسَـالا

وذي ظمَــأ ولَــيْسَ بــهِ حَيــاةٌ تَــيَقَّنَ طــولَ حامِلِــهِ فطــالا

تَــوهَّم كــلَّ ســابِغَةٍ غَــديراً فَرَنّقَ يَشْرَبُ الحَلَقَ الـدُّخالا

مَـلأتَ بــه صُـدوراً مِـن أُنَـاسٍ فلاقـتْ مـن ضَـغائنِها اشْـتِغالا

ولنتأمل مثل هذه اللوحة الفنّية، فيها الحياة وفيها الحركة، وفيها الظلال والألوان، وفيها روعة التشخيص وإبداع التصوير، يرسمها بهذا السيف ولهذا السيف، ويشرك في رسمها ذلك الرمح وتلك الدرع. وضمير الخطاب في (صوارمك) يعود إلى ممدوحه. ولقد بدأ أبو العلاء فشخص هذه السيوف، كما شخص رقاب الاعداء، وأقام بينهما علاقة عشق جعل فيها السيوف عشّاقاً والرقاب معشوقات لهم –ويجوز العكس على التقديم والتأخير– وهو عشق لم يزل الوصل فيه بين العشاق قائماً دائماً لا انفصام له. ولقد كانت تلك السيوف عامة تشمل سيفه وسيوف جنده، ثم مضى أبو العلاء فأفرد من بينها سيفاً هو سيف ممدوحه، وشرع في وصفه وصفاً على طريقة تأكيد المدح بما يشبه الذمّ، فهو سيف فريد متميّز حرص صاحبه على عدم إبداله أو استبداله بأي سيف، ولقد بدا لكثرة صقله وإمضائه وتحديده نحيفاً نحيلاً كأنّ به كمداً تكلّفه فأظهره. ثم وصفه بالكناية فدعاه بسليل النار، وأرجع سبب نحوله إلى عامل

وراثي اكتسبه من أبيه. ثم مضى فوصف غمده وما عليه من الزينة وجعله له ثوباً بدا به كأنما لبس النجوم وانتعل الهلال –إذ النجوم أعلى مكاناً ومكانة من الهلال–. وإذا كان سيفاً ذا حدّين، وأراد وصفهما، أرسل خياله فأوحى له بالرمح، فشخصه فإذا هو شابّ فصيح بليغ ينطلق لسانه بذكر صور الموت وأشكاله بداهة وارتجالاً، وجعل من مثل هذا الرمح وصفاً لهذا السيف. وإذا سلّه صاحبه من غمده بدا لشدّة لمعان صقله كالسراب، وإذ ذاك تتراءى صور الموت تكتنفه وتحيط به وتحوم حوله ضئيلة صغيرة كثيرة كأنها النمل. ويريد أن يقارن به سائر السيوف، فيشخصها فإذا هي تراه فتنصهر وتذوب هيبةً له وفَرَقاً منه، ولولا أن الأغماد تبقي عليها لساحت ولسالت. ويعود إلى تشخيص رمح، ولكنه هنا ليس أيّ رمح وإنما هو رمح ممدوحه، فإذا هو ميتٌ ظمأ علم ما بصاحبه من شجاعة وما له من رفعة المكانة وسموّ المنزلة فعادت إليه الحياة ونشأ يتطاول بطول صاحبه ورفعة عماده، وتعاوده شدّة الظمأ فيرى في كل درع من دروع أعدائه منهلاً فيمضي يهتك حلقها كأنه يشربها. ثم التفت فخاطب ممدوحه قائلاً: لقد ملأت بهذا الرمح صدور أعدائك خوفاً ورعباً أذهلاها عن نفوسها وجعلاها في شغل عما تكنه من ضغائن وما تشتمل عليه من أحقاد.

وقال[1]:

إذا سارَتْكَ شُهْبُ الليل قالت: أعـــانَ اللهُ أبْعَـــدَنَا مُـــرادا

وإنْ جارَتْـكَ هُـوجُ الـرّيحِ كانـت أكَـــلَّ رَكائبـــاً وأقَـــلَّ زادا

(1) المعري، **سقط الزند**، ص: 250.

تَضَـيَّفُكَ الخَوامِـعُ فـي المَـوامي فَتَقْــرِيهِنّ مَثْنــى أو فُــرَادَى

ويَبْكــي رِقّــةً لــكَ كــلُّ نَــوْءٍ فــتَمْلأ مِــن مَدامِعِــهِ المَــزادا

الأبيات من قصيدته التي بعث فيها إلى خاله المغترب –وقد تقدّم ذكرها– وضمير الخطاب فيها عائد إليه. ولقد أراد أبو العلاء أن يقول بأن خاله هذا جوّاب آفاق ومدمن أسفار، لا يثنيه عن ذلك وحشة ليل ولا وعثاء نهار، فجسّد هذا المعنى بعبقريته الفنية، فأخرجها لوحة تنبض بالحياة وتنطق بالحركة. فلقد بدأ فشخص النجوم وجعلها ندامى سهر ورفاق سفر، ولقد تعجبت من طول سراه فأشفقت عليه أو على نفسها فراحت تدعو لأيّهما أطول سفراً وأبعد غاية وأسمى مرام. ثم استأنف فشخص له هوج الرياح، وافترض لو أنها بارته سيراً أو سابقته جرياً لكلّت مطاياها ولنفد ما معها من زاد فلسبقها. ومضى فشخص الضباع: (الخوامع) وجعلها تنزل به ضيوفاً في الصحارى، فيطعمها مجتمعة أو مفترقة. وختم بأن شخص السحاب وأضفى عليه هذه المشاعر الإنسانية، وجعل ما فيه من مطر دموعاً غزيرة مدرارة وهو يذرفها رحمة به ورأفة عليه فيملأ منها مزادته.

وقال[1]:

قـد أتـاكَ الرّبيـعُ يَفعـلُ مـا تـأ مُــرُهُ فِعْــلَ عبــدكَ المــأمورِ

(1) المعري، **سقط الزند**، ص: 118.

وكسا الأرضَ خِدْمَةً لكَ يا مَوْ لاهُ دونَ المُلوكِ خُضْرَ الحريرِ

فهيَ تَخْتَالُ في زَبَرْجَدةٍ خَضْـ ـراءَ تُغْدى بلُؤلُؤٍ مَنْثُورِ

وغدَتْ كلُّ رَبْوَةٍ تشتهي الرّقْـ ـصَ بثوْبٍ من النّباتِ قَصيرِ

والمتأمل يرى في الأبيات لوحة فنية رائعة، فيها الحياة وفيها الحركة وفيها الألوان، وفيها إبداع الرسم وجمال التصوير. والأبيات من قصيدة ذكر الشرّاح أنه قالها في تهنئة أحدهم بعروس. وقد خاطبه أبو العلاء بخطاب الملك. ويبدو وقد بدأها فشخّص الربيع فإذا القارئ أمام فتى جميل جاء إلى هذا الرجل مستجيباً لأمر أو ملبياً لدعوة، ويشخّص له الأرض فإذا هي عروس، وإذا الرجل يطلب إلى الفتى أن يلبس هذه العروس ثوباً من حرير أخضر، فتنهض مباهية مزدهية متبخترة في زبرجدة خضراء وقد غذاها ماء نمير كأنه في صفائه البلّور، وتصير الربى قياناً وجواري لهذه العروس تتأهب للرقص فرحاً وطرباً ونشوة وقد لبست أثواباً قصيرة من العشب والأزاهير.

ثانياً: تشخيص المعنويات

ومنه قوله[1]:

والبَدرُ قد مَدّ عِمادَ نُورِهِ والليلُ مِثلُ الأدْهَمِ المُقَفَّزِ

(1) المعري، **سقط الزند**، ص: 245.

بـاللهِ يـا دَهْـرُ أذِقْ غُرابَـه مَوْتـاً مـن الصّبْحِ بـبـازٍ كُـرَّزِ[1]

أراد أن يصف ليلاً ما بالطول، وجمع إلى وصفه تمنّيه بزواله. ولنتأمل كيف رسم بالتشبيه وبالتشخيص هذه الصورة الحية الجميلة. فلقد بدأ فوصف الليل فشبّهه بفرس أسود كأنه في تحجيله يلبس في قوائمه قفازات بيضاء، وكان القمر ينشر أنواره في الأرجاء. ثم التفت يلتمس من يذهب بهذا الليل ويجليه، فوجد ضالّته في الدهر فشخّصه فناداه، وإذ أدرك أنه لشعوره بالعظمة والكبر قد لا يتنازل إلى مثل هذا الفعل الصغير، قدّم على التماسه قسماً عظيماً بأن يفعل، وفي ذلك إبراز لحجم التأثير النفسي الذي يشعر به الشاعر تجاه فعل الدهر، كما أن في ذلك دلالة الأهمية التي أعطاها الشاعر للدهر[2]، مما يعكس التأثير الذي مارسه الدهر في نفس أبي العلاء. ثم التفت أخرى فشبّه سواد هذا الليل بغراب، وشبّه بياض الصبح بباز عارف مجرّب، ورجا الدهر بأن يطلق هذا الباز على ذلك الغراب فيقتله ويريح منه.

فقال[3]:

أدُنيـايَ اذهبـي وسـواي أُمّـي فقَدْ ألمَمْتِ، ليتَكِ لم تُلِمّي

ويبدو وقد شخص الدنيا فخاطبها ونسبها إلى نفسه: (أدنياي). ولنتأمل دقّة النظم ممثلة بهذه المواءمة بين نسبتها إليه وندائها بالهمزة أداة القريب. ويُتبع ذلك فعلي

(1) **الأدهم**: الفرس الأسود اللون. **المقفّز**: الذي وصل التحجيل إلى ركبته. **الكرّز**: أي المجرّب. ينظر: ابن منظور، **اللسان**، مادة: (دهم) و(قفز) و(كرز)

(2) الشمري: **التشخيص في الشعر العباسي**، ص: 211.

(3) المعري، **اللزوميات**: 325/2.

الأمر: (اذهبي) و(أُمّي)، يفصل بينهما فاصل قد يستشفّ منه بعضهم نظرة أنانية: (وسواي)، وليس الأمر كذلك، فهو لم يذكر لها شرّاً أراده ألا يكون فيه، وليكن فيمن شاءت من الناس سواه، وإنّما أراد أن يقول لها: لقد نبذتك فدعيني وشأني، ولقد فرغت منك فافرغي منّي واذهبي إلى من تشائين فأسعديه أو لا تسعدي. ويمضي في خطابها متمنياً تمنّي المستسلم، بل تمنّي الداعي بأن لا يكون وجد أصلاً.

وقال[1]:

دُنيايَ فيكِ هوى نَفَسي ومَهلِكُها والماءُ يُودي بنفس الوارِدِ الصادي

وما قصدْتُكِ مختاراً فتَعذُلَني فيكِ العواذلُ إن حاولتِ إقصادي

ويمضي أبو العلاء في تشخيصه للدنيا إلى أن يجمع بين الصورة الحية وبين التشبيه الضمني في البيت الأول من هذين البيتين. ويبدو وقد شخّص الدنيا فخاطبها وناداها، وحذف أداة النداء شعوراً منه بقربه منها أو قربها منه، أو تنكيراً لها وتحقيراً لشأنها. ويقيم مقابلة بينها وبين الماء، فإن فيهما يجتمع النفع والضرر والخير والشرّ، فالنفس تحب الدنيا إذ هي مقر إقامتها في الحياة، مع أن فيها هلكتها، وهي كذلك تحبّ الماء ولا تستطيع العيش دونه، مع أن الظامئ قد يشرق به فيموت. ويمضي في خطابه بما يُشعر بجبريته، فكأنه يقول: لبستُ ثوب العيش لم استشر، فهو لم يأت إلى الدنيا طائعاً مختاراً فيلومه اللائمون أو اللائمات على حبه من تسعى في هلكته.

(1) المصدر نفسه: 310/1.

وهكذا استمر أبو العلاء ينظر إلى الدنيا هذه النظرة السوداوية، وظل "يستعرض الحياة فيها من جميع جوانبها، وينقدها نقداً ساخراً في جرأة وصراحة صريحة"[1]

فقال[2]:

فيــا مــوْتُ زُرْ إنّ الحيــاةَ ذَميمَــةٌ ويا نَفْسُ جِدّي إنّ دهرَكِ هازِلُ

والمتأمل يجده وقد شخّص الموت والنفس والدهر، ووضع كلّا منها بإزاء نقيضه أو بإزاء ما رآه نقيضه. وهو إذ شخص الموت فقد جعله له حبيباً فهو يناديه فيدعوه لزيارته. ولقد برّر هذه المحبة المستغربة المستهجنة بأن وصف نقيضه (الحياة) بالذميمة، وقد جرى العرف وقضى المنطق بأنّ المرء إذا خيّر بين ذميم وغير اختار غيره. وهو إذ شخّص النفس والدهر فقد وضعهما موضع المتقابلين، فنادى النفس داعياً إياها إلى مخالفة ما وضعه موضع النقيض المقابل لها؛ أو ما وضعها موضع النقيض المقابل له. ولا ريب في أن القارئ سيلفت نظره هذا التناسق التركيبي النظمي بين صدر البيت وعجزه؛ إذ كلاهما مبدوء بأداة النداء، يليها المنادى، ففعل الطلب المراد منه، فجملة أسمية مؤلفة من إنّ واسمها وخبرها –أو خبر اسمها– على رأي الجليس النحوي[3].

(1) ضيف، شوقي: **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، ص: 382.

(2) المعري، **سقط الزند**، ص: 230.

(3) ينظر: الجليس النحوي، أبو عبدالله الحسين بن موسى الدينوري: **ثمار الصناعة في علم العربية**، تحقيق: حنا جميل حداد، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 1994، ص:115.

وقال[1]:

أوَدّعُ يَـــــوْمي عالمـــــاً أنّ مثْلَـــــهُ إذا مــرّ عــن مثلــي فلــيسَ يَعــودُ

سرى الموتُ في الظلماءِ والقوم في الكرى وقــامَ علــى ســاقٍ ونحــنُ قُعــودُ

من يقرأ البيتين فسيبدي إعجاباً، ومن يقرأ أولهما فسيقرن بإعجابه تعجباً؛ فأمّا الإعجاب فبهذا التشخيص الذي أحال هذين المعنويين: اليوم والموت بشرين سويّين فيهما الحياة وفيهما الحركة ونحوهما أو نحو أحدهما مشاعر أبي العلاء وعواطفه. وأمّا التعجب فمن محبة أبي العلاء ليومه الذاهب معبَّراً عنها بوداعه له مع علمه بعدم عودته، وعلم قرّائه بحبه للموت وتفضيله على الحياة. ولقد بدأ فشخّص يومه المنصرم فإذا هو حبيب يودّعه إلى غير لقاء. وشخّص الموت ومجيئه بغتة والناس في غفلة أو غمرة لاهون بالساري المجدّ في سيره وهم نيام أو قعود.

الخاتمة:

كانت تلك رحلة أدبية بلاغية نقدية قضيناها من الزمن ما شاء الله. وكانت غايتنا منها مقاربة التشخص بين القديم والحديث، ودراسة أبرز القضايا الأدبية والفنية في شعر أبي العلاء المعرّي. وقد تبيّن لي بعد قراءات مستفيضة متأنية لديوانيه: سقط الزند واللزوميات، أنّ من أبرزها التشخيص.

(1) المعري، **اللزوميات**: 263/1.

فأمّا المبحث الأول فإنني خصصته لدراسة التشخيص –كقضية نقدية– بين القديم والحديث، فعرّفته لغة واصطلاحاً، وعرضت آراء وأقوال القدماء والمحدثين فيه، وذكرت ما له من مزية في إضفاء الحياة والطرافة والجدّة على الأشياء حيوانها أو جمادها. وإذا كان الحديثُ ذا شجون، وكان في ذهني شيء مما قرأت من آراءٍ لبعض النقاد والدارسين، فقد وجدته فرصة ومجالا لمناقشة بعضِ هذه الآراء، إذ سعيت فيه للرد على من يزعمون منّا بأن التشخيص في شعرنا العربي كان أثرا ونتاجاً للاطلاع على الآداب الغربية. وبينتُ فيه أن التشخيص كان ماثلاً بيّن المثول وجلياً مشرق الجلاء في كثير جدا من النصوص الشعرية في العصور والقرون التي سبقت العصر العباسي، عصر بشار وأبي تمام اللذين نسب بعض النقاد التشخيص إليهما. ثم وقفت على جماليات بعض النماذج الشعرية من خلال تشخيص الشعراء العرب للماديات والمعنويات، وحتى المتوهمات؛ فذكرت خطاب امرئ القيس لليل، وأشرت إلى استماع عنترة إلى شكوى حصانه، ومثلت بأبيات المثقّب العبدي حيث أصغى إلى آهات ناقته وتوسلاتها؛ فترجمها.

وأما المبحث الثاني فإنني خصصته لدراسة التشخيص في شعر أبي العلاء المعري، وبينت أنّه قد شخّص كثيراً من الحسيّات وكثيراً من المعنويات، فبعث فيها روحاً، وجعل لها ما للناس من أعضاء أو أعمال أو طبائع أو سلوك أو مشاعر وأحاسيس، تشخيصاً أراد به لمعانيه أن تكون أكثر وضوحاً، ولآرائه أن تكون أكثر جلاءً، ولمبادئه أن تكون أقنع خطاباً لعقول الناس، وأخلد مقاماً في قلوبهم وأنفسهم.

وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين